

marmi

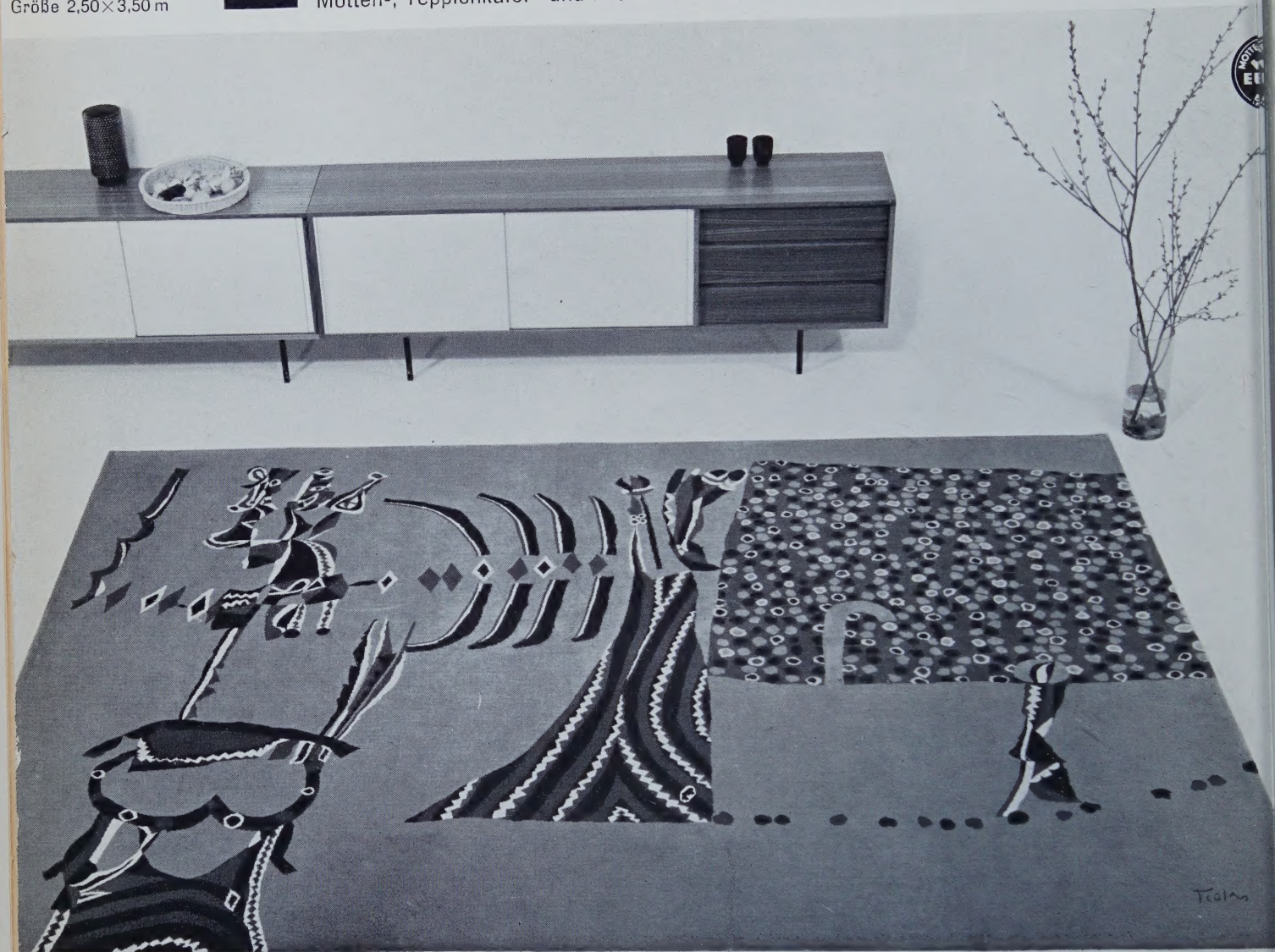
HENRAUX

Querceta di Seravezza (Lucca)

Dessin 2653
 nach einem Entwurf von
 Prof. Trökes, Stuttgart,
 Größe 2,50 x 3,50 m

colle

ANKER-Teppiche der »collectio viva« werden nach Entwürfen namhafter, international bekannter, zeitgenössischer Künstler gewebt. Sie zeigen das Bemühen, auch den Bodenteppich zu einer echten künstlerischen Aussage unseres Jahrhunderts zu machen. ANKER-Teppiche der »collectio viva« sind aus besten Wollgarnen, auf Lebenszeit gegen Motten-, Teppichkäfer- und Pelzkäferfraß geschützt durch »Eulan« und voll strapazierfähig.



collectio viva

ANKER carpets of the »collectio viva« are woven according to the designs of famous and wellknown international contemporary artists. They are a proof of our endeavour to manifest the art of our century also in carpets. ANKER carpets of the »collectio viva« are made of the best woollen yarns, they are permanent protected against moths, carpet beetles and black carpet beetles and completely hard wearing.



TEPPICHE

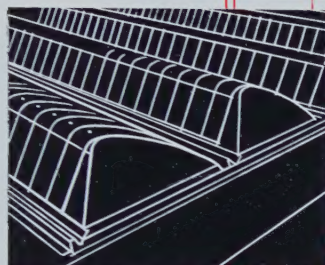
ANKER-TEPPICH-FABRIK · GEBRÜDER SCHOELLER · DÜREN/RL.

ctio viva

bardal



sheds

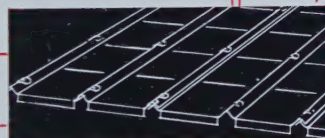


**murs
rideaux**



**bacs
autoportants**

Agrément C.S.T.B. N° 1367

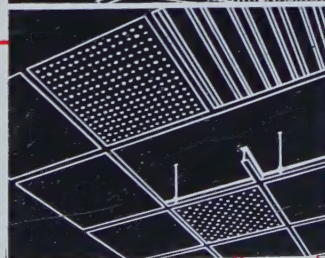


**menuiseries
métalliques**



**profilés
plafond**

**tôles
perforées**



Caisse Régionale de Sécurité Sociale pour le Sud-Est - Boulevard Chave, Marseille
Architectes, M^{rs} J.-L. et J.-M. SOURDEAU



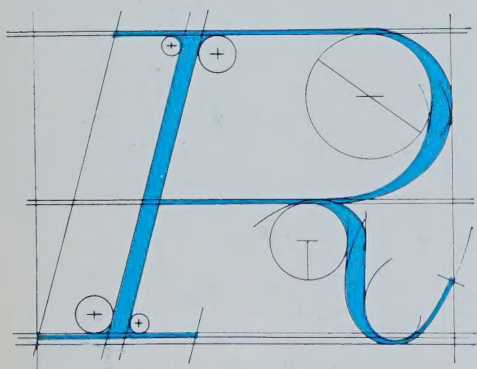
Fournisseur du Bâtiment

STUDAL

66, AV. MARCEAU, PARIS-8° BAL 54-40

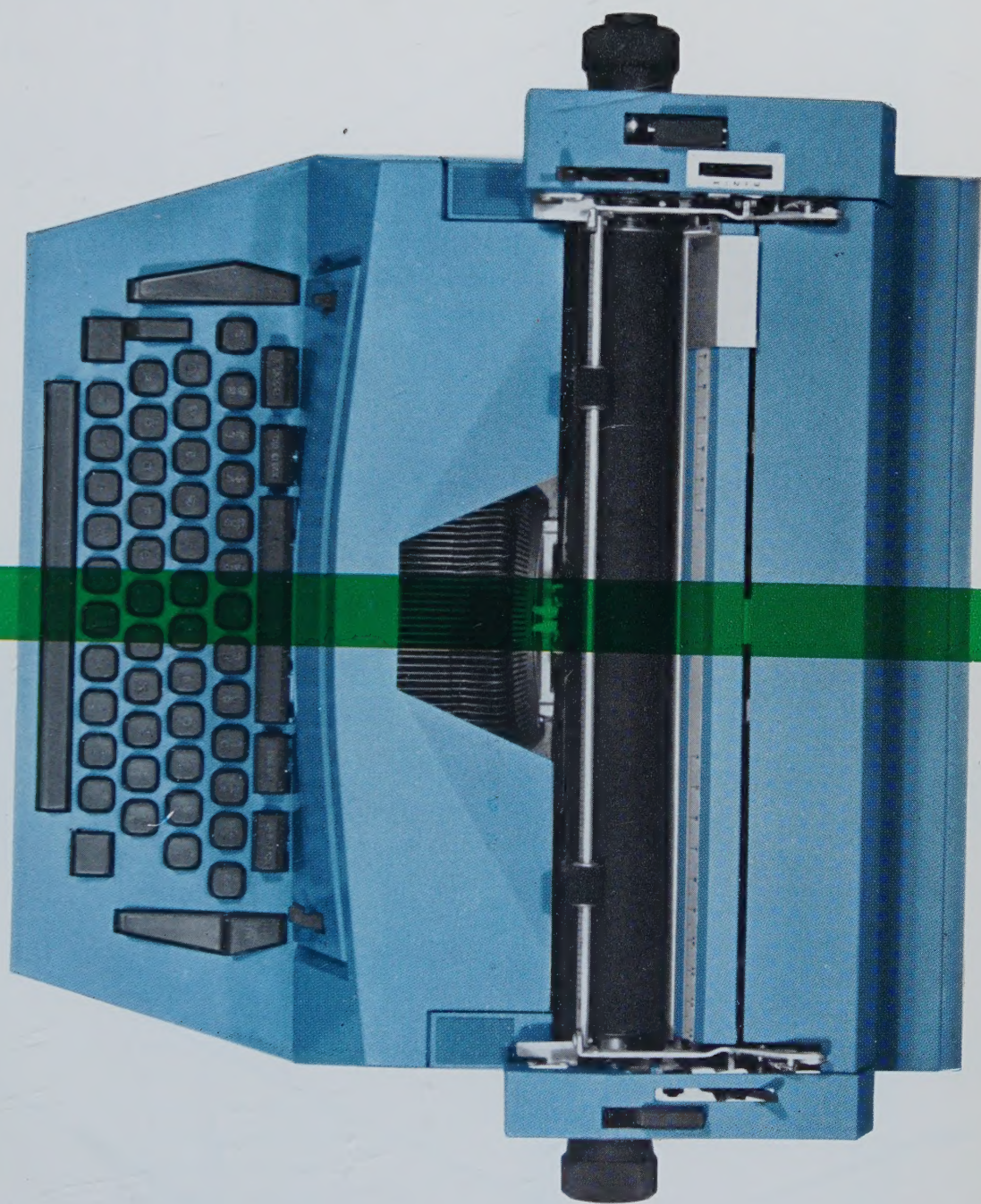
atlante 516

R




Non solo un nuovo modello di macchina per scrivere elettrica, a spaziatura differenziata, ma soprattutto la macchina per la bella scrittura, per la calligrafia del nostro tempo: la perfezione tecnica si esprime qui anche in una forma compiuta; ed una eccezionale capacità di rendimento accompagna l'eleganza di ogni lettera, rigo e pagina scritta dalla Olivetti Raphael

Nastro di polietilene - Incolonnatore automatico - Incolonnatore di ritorno - Interruttore di sicurezza - Rullo amovibile - Tasto automatico di tratteggio e sottolineatura - Marginatore elettrico automatico - Regolatore dell'intensità di battuta - Carrozzeria a pannelli ribaltabili.



Olivetti Raphael





secco

Aldo Secco & figli

serramenti metallici

Treviso

S. Trovaso

Italia



**SCHWARTZ
HAUTMONT**

**ossatures
murs
fenêtres
sont liés entre
eux comme
les maillons
d'une chaîne**



entreprise générale
travaux publics - béton armé
maçonnerie
constructions métalliques
menuiseries métalliques
appareils de levage
manutention mécanique
tôlerie - chaudronnerie - peinture
cabines climatisées monobloc.

Siège Social et Salle d'Exposition :
38, rue du Hameau - PARIS-15^e - LEC. 21-89 +



Revue internationale d'amiante-ciment Internationale Asbestzement-Revue International asbestos-cement review

Editions Girsberger Zürich

F

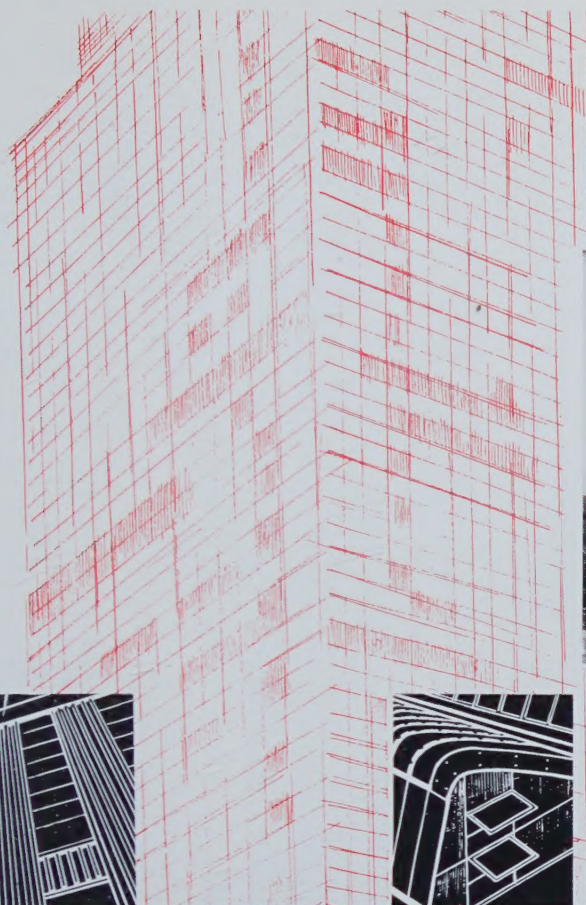
La revue «ac» est vouée à l'application de l'amiante-ciment dans l'industrie du bâtiment. Grâce à la collaboration des architectes les plus importants de tous les pays elle a acquis déjà aujourd'hui la réputation d'être une des revues d'architecture internationales les plus intéressantes. Elle paraît dans une édition française, anglaise et allemande au prix d'abonnement annuel de fr.s. 13.20.

E

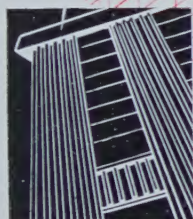
This quarterly publication deals with the application of asbestos-cement in all fields of building construction. Within a span of seven years "ac" has achieved a considerable reputation amongst architectural magazines. Many leading architects in all parts of the world are amongst its collaborators. The review is obtainable in English, French and German editions. The annual subscription rate is SFr. 13.20.

D

Die vierteljährlich erscheinende, dem Baustoff Asbestzement in seiner Verwendung auf allen Gebieten des Bauens gewidmete Zeitschrift ist dank der Mitarbeit führender Architekten aus aller Welt in kurzer Zeit zu einer der international anerkannten Architekturzeitschriften geworden. Sie steht heute im 7. Jahrgang, erscheint in einer deutschen, französischen und englischen Ausgabe und kostet im Jahresabonnement sFr. 13.20.



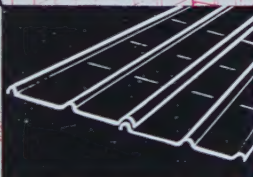
Immeuble Cité-Vie à STRASBOURG
Architecte Joseph SCHWAB



bardal



sheds



**bacs
autoportants**



**menuiseries
métalliques**

murs rideaux

profilés plafond

tôles perforées

STUDAL

ATELIERS DE CONSTRUCTION PRÉFABRIQUÉE DE MAXÉVILLE-STUDAL

66 Avenue Marceau Paris 8^e BALzac 54-40

Fournisseur du Bâtiment

CAESAR
la moquette
per la vostra
casa

COMFORT
SIGNORILITÀ
SILENZIO



**TAPPETI
LEONE DI PERSIA**

**IL MARCHIO CHE GARANTISCE
IL TAPPETO DI QUALITÀ**

Broadloom CAESAR

Pura lana di tosa • Trattamento antitarne
• Colori meravigliosi • Senza cucitura perchè
fabbricato in altezze da cm. 275 - 365 - 457

Nei colori:

- beige miele
- castoro
- giallo topazio
- rosa pesca
- rosso fuoco
- rosso cardinale
- grigio alba
- acciaio
- verde quarzo
- verde giada
- verde scuro
- acquamarina
- bleu ostenda
- bleu notte

G. PARACCHI & C. - TORINO

60 ANNI DI ESPERIENZA AL SERVIZIO DELLA CLIENTELA



POGGI

mobili arredamenti
Pavia via Campania (Italia)
collaboratori artistici
Franco Albini Franca Helg

LA CLASSE

NEL CAMPO
DEGLI APPARECCHI SANITARI
È

nitor



DAL 1907

MATERIALI REFRATTARI SOCIETÀ PER AZIONI



MILANO



industria arredamenti f.lli saporiti
besnate

varese

e corso matteotti 43

milano ar. d'in. via verdi 6





GABBIANELLI S.p.A.

CERAMICHE D'ARTE E STRUTTURE MODERNE PER ARREDAMENTI

uff. via s. Pietro all'orto, 11 - tel. 791.886 - 791.071



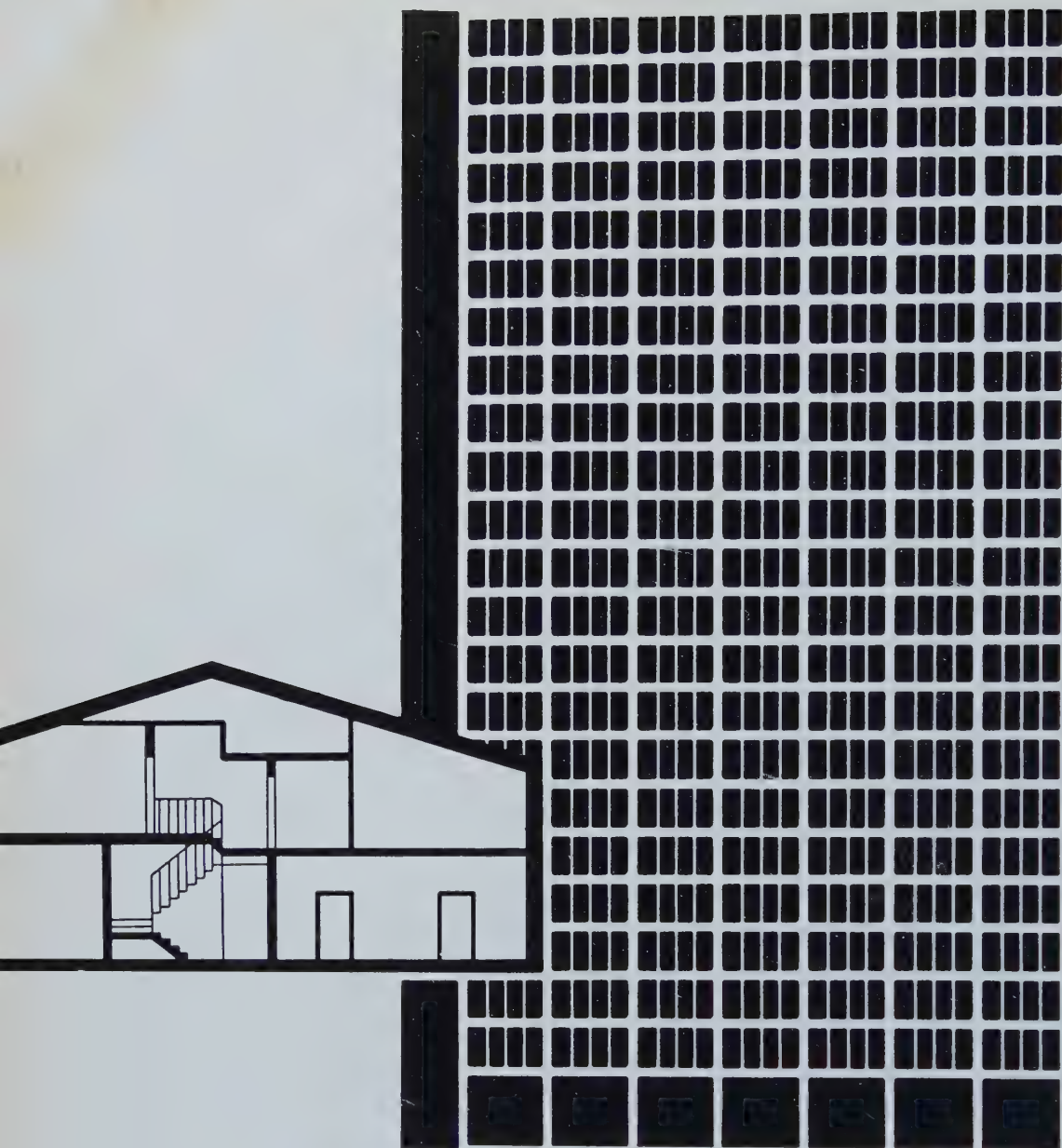


**Parete mobile in
alluminio e
plastica**



robbiati

**BERNAREGGIO (Milano)
Via Dante, 6 - Telefono 80.64
C. C. Milano 163784**



RIELLO

bruciatori



**per ogni
impianto
di
riscaldamento**

Direzione e Stabilimenti: Via Principe Umberto 24 - LEGNAGO (Verona)

ASCENSORI FALCONI

SCENARI

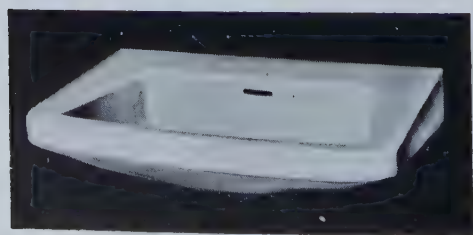
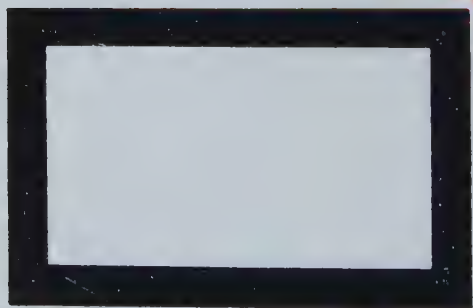
licenze westinghouse

licenze westinghouse

licenze westinghouse

licenze westinghouse

non è così
che si completa
una casa...



...ma con le sue apparecchiature
igienico sanitarie

in vitreous-china e fire-clay

"CIGNO",

che assolvono completamente
la loro funzione igienica
unendo,

alla perfezione tecnica,
una linea
di indiscussa eleganza.



Ceramica SCALA s. p. a. Pordenone



Correzioni acustiche per ambienti civili e industriali
in pannelli di gesso, acciaio, alluminio e fibra di legno
Pareti mobili **PLACOLIT** per ambienti industriali

sad!

VICENZA - Viale Trento N. 42 - telefoni 23706 (5 linee)
MILANO - Via S. Agnese N. 3 - telefoni 875381 - 296209
ROMA - Largo Chigi, 19 (Piazza Colonna) - tel. 689548 - 640047



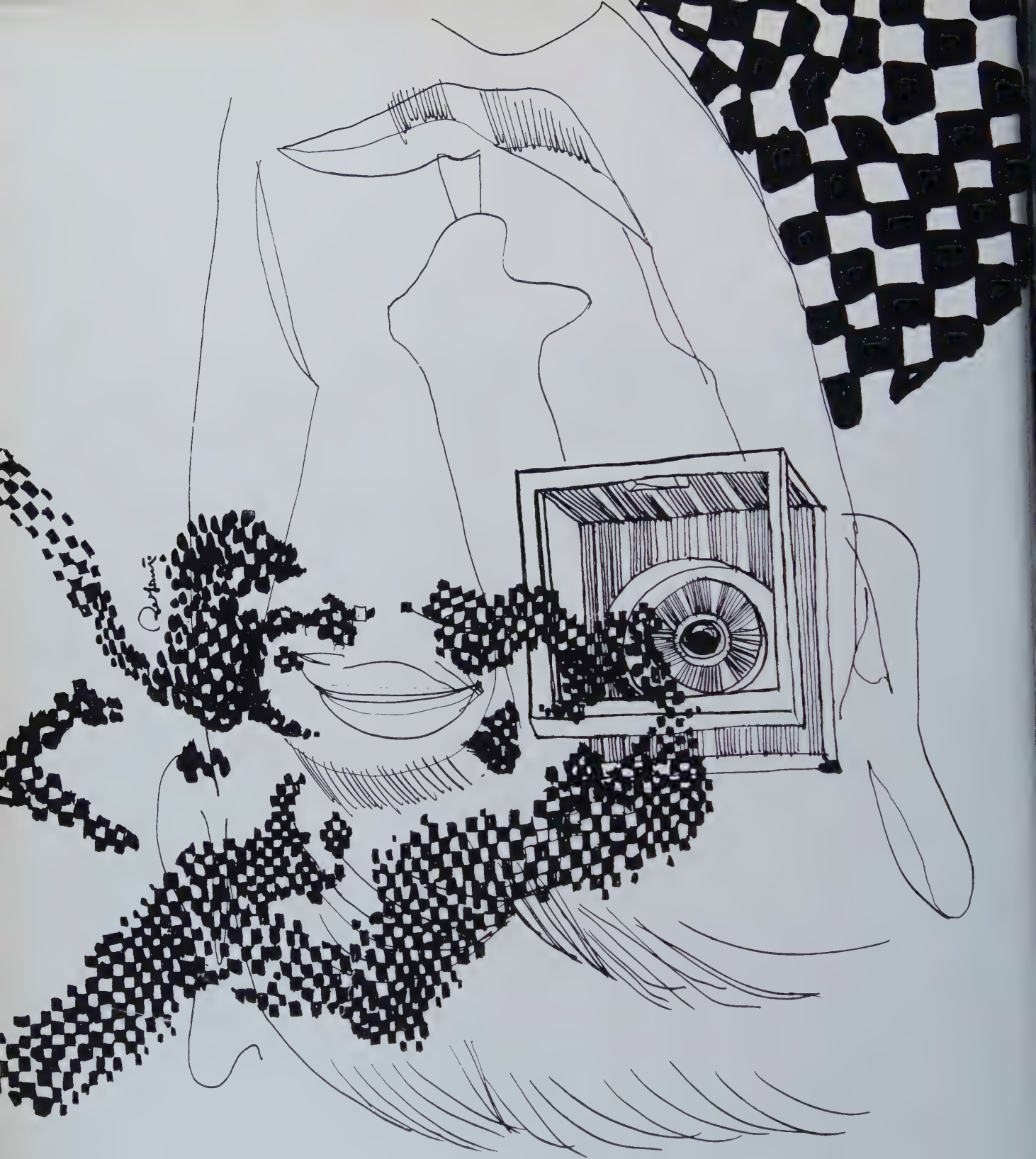
forniture
per arredamento



mobili
tessuti

forma
MONPIANO (Brescia)
Via Lama - tel. 54020





Bassoli
Clichés
Fotomaster

sculponia

SERRAMENTI



SCIOLARI



arredamenti
per
l'illuminazione

roma
via tiburtina 1000
via milano 24

Richard - Ginori



**apparecchi
sanitari
e
piastrelle
da
rivestimento**

Apparecchi sanitari in porcellana
dura vetrificata VETROCHINA (m.r.)
per abitazioni e per comunità,
dai tipi di lusso ai tipi economici.

Piastrelle da rivestimento
decorate e a rilievo
per l'edilizia moderna,
pannelli d'arte, elementi ceramici
per l'architettura.

nella tradizione il nuovo

Innestando costantemente nella tradizione la ricerca del nuovo, la Bassetti si è affermata come un'azienda d'avanguardia nel settore tessile. Le tecniche più avanzate di produzione e distribuzione, lo studio attento delle tendenze del mercato e della moda, il vivo senso di responsabilità nei confronti dei consumatori, un clima aziendale di aperta collaborazione coi lavoratori, hanno fatto il successo della Bassetti.

bassetti





BERNINI

È il mobile moderno che esalta nei suoi modelli l'ingegno creativo dei migliori specialisti italiani. È l'industria che impegna il suo patrimonio tecnico e la sua sensibilità culturale al servizio di un'architettura di qualità, per tutti i problemi dell'ambientazione interna.

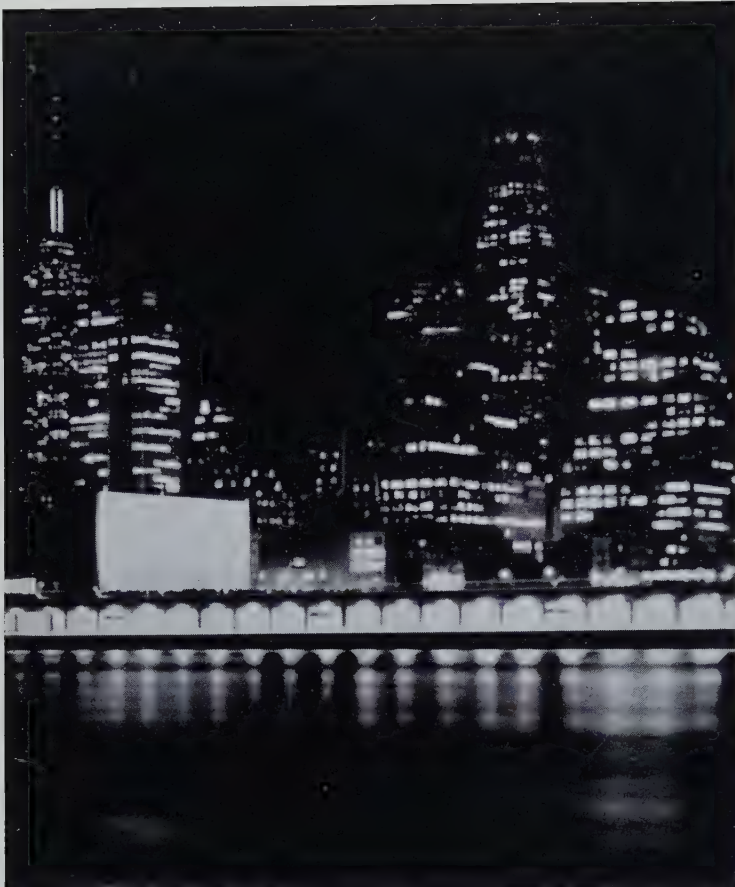
Negozi in corso Europa

galleria Passarella, 2 Milano tel. 780.285

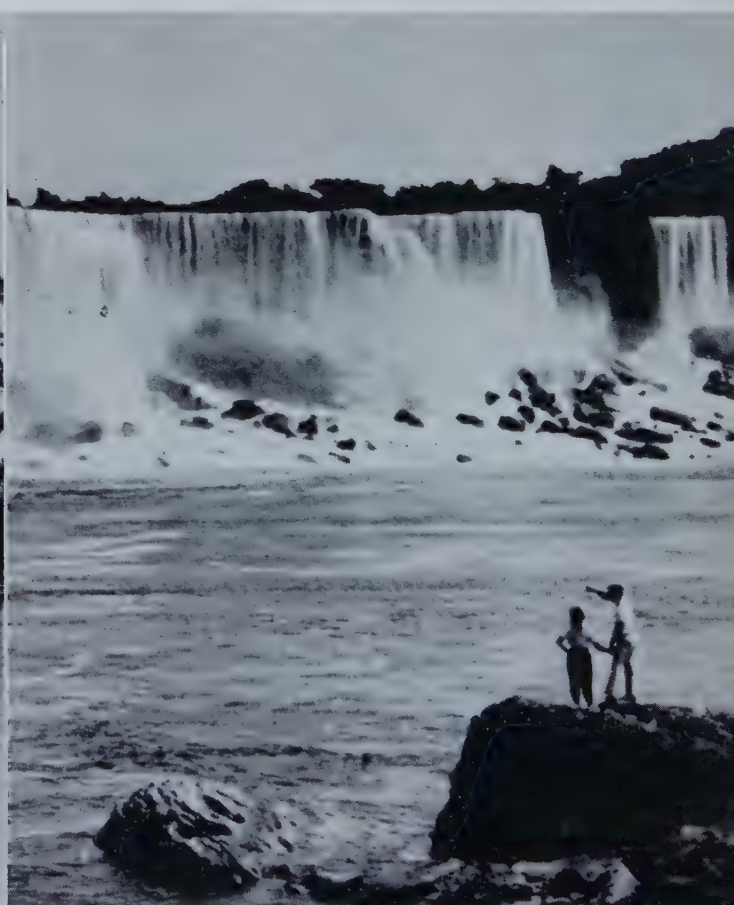
ambienti sas







Mai occasione migliore per un viaggio in U.S.A.!



Ora con i Jets Pan American



solo Lire **240.700***

ROMA - NEW YORK

andata e ritorno, Classe Economica Jet, per persona

solo Lire **226.900***

MILANO-NEW YORK

andata e ritorno, Classe Economica Jet, per persona

NUOVE TARIFFE RIDOTTE COLLETTIVE PER GLI U.S.A.

Le nuove, rivoluzionarie tariffe - da tempo propugnate dalla Pan American - vi permettono di risparmiare fino a lire 147.000 sulla tariffa normale.

Godrete sempre dello stesso meraviglioso servizio Pan American, ma con un risparmio tale da pagarvi in gran parte o per intero il vostro soggiorno negli Stati Uniti!

Quali comitive possono usufruirne? Tutte le comitive di 25 o più persone, che appartengano a una stessa organizzazione riconosciuta: circoli, gruppi aziendali o religiosi, associazioni industriali o commerciali, ordini professionali, scuole, etc.

Valide tutto l'anno! nessun limite stagionale per le nuove tariffe. Soltanto durante i mesi di agosto, settembre e ottobre le partenze dall'Europa saranno limitate ai giorni dal lunedì al giovedì. Altro vantaggio: non sarà più necessario noleggiare un intero aereo e dover pagare anche per i posti vuoti.

I biglietti hanno la validità di un anno! e forse voi vorrete trattenervi un anno intero negli Stati Uniti, per tutto quello che l'America ha da offrirvi: l'ospitalità e il dinamismo... il fascino dei luoghi che avete sempre sognato di conoscere.

Perché sceglierete la Pan American: perché, pur pagando le più basse tariffe sinora esistite, potrete usufruire dei regolari voli Jet di linea della Pan American col loro famoso servizio "Rainbow" di Classe Economica, e godere del vantaggio che non ha prezzo: l'ineguagliata esperienza Pan American.

ALCUNI ESEMPI DELLE NUOVE TARIFFE COLLETTIVE* andata e ritorno Classe Economica Jet

MILANO - NEW YORK	L. 226.900
MILANO - BOSTON	222.500
MILANO - CHICAGO	272.500
MILANO - LOS ANGELES	404.300
MILANO - WASHINGTON/BALTIMORA	246.100
MILANO - MESSICO	374.400
ROMA - NEW YORK	240.700
ROMA - LOS ANGELES/S. FRANCISCO	418.000
ROMA - MESSICO	388.200
ROMA - CHICAGO	286.300
ROMA - BALTIMORA/WASHINGTON	259.900

Le stesse riduzioni sono valide per qualsiasi punto degli U.S.A., Canada e Messico dall'Europa e dal Medio Oriente. Per informazioni su questa occasione senza precedenti, rivolgetevi al vostro Agente di Viaggio o alla Pan American.

Roma tel. 470.181
Firenze tel. 282.716

Milano tel. 898.815
Napoli tel. 323.061



La più esperta Compagnia aerea del mondo
vi offre il vantaggio che non ha prezzo: l'esperienza



rubinetterie toscane ponsi viareggio



armonia di forme e di colori

Davanti a un prodotto tecnicamente riuscito, l'ammirazione dell'uomo è pari a quella che suscitano le meravigliose geometrie della natura. E un prodotto tecnicamente riuscito è la vasca da bagno Zoppas: maneggevole, perché in acciaio; robusta, perché stampata in un'unica lastra ad alto spessore; inattaccabile dagli acidi e dagli alcali, per la consistenza

vitrea della porcellanatura; economica, per i criteri tecnici e organizzativi applicati durante la sua fabbricazione. L'altissima omogeneità qualitativa delle vasche da bagno Zoppas elimina l'inconveniente delle scelte. La varietà cromatica delle vasche Zoppas corrisponde perfettamente alle "nuances" della migliore produzione igienico-sanitaria nazionale.



LE VASCHE DA BAGNO ANTIACIDI

LA PIÙ GRANDE INDUSTRIA ITALIANA DI APPARECCHIATURE PER LA CASA, IL RISTORANTE E LE GRANDI COMUNITÀ

oggi si costruisce



con

GRIESSER



"Solomatis",
avvolgibili
"Solomatic",
a pacchetto

"Luxaflex",
a pacchetto
e scorrevoli

"Principe", e
"Standard",
porte a bilico
per garages

"Alu-Color",
persiane
avvolgibili

"Parisol", pareti mobili
divisorie per Uffici, Labora-
tori, Ospedali ecc.

"Carda", serramenti a bi-
lico in legno e legno più
anticorodal all'esterno.



Tendoni da
sole, tende
"Italia",

Persiane
avvolgibili
in legno
"La Rondine",

Tende
oscuranti

GRIESSER - AADORF
SVIZZERA

GRIESSER - NIZZA
FRANCIA
FRANCIA
GRIESSER - NEMOURS

GRIESSER - COMO
ITALIA

raggiunto un
eccezionale traguardo
nella produzione
italiana
dei cristalli planimetrici

cm 300
di
altezza



S. G. - 1661 - gr.



servizio documentazione e sviluppo

MILANO - Corso Europa, 18 - Tel. 760.441/5

agenzia:

ROMA - Via Cesare Balbo, 35 - Tel. 465.469

il cristallo
che va
da pavimento
a soffitto di un locale normale

dimensioni massime correnti: cm 300/315 x 501
con possibilità di fornitura fino a 10 m di lunghezza

CM



STUDIO MORANDO



CARRARA & MATTA S. P. A.
Via O. Vigliani 24 - TORINO (Italy)



Toeletta monoblocco modello «Castore», misura cm. 85 x 56. Gli sportelli sono fabbricati in tinte combinabili. Prod. Carrara e Matta, Torino.



Armadietto per bagno a due antine, misura cm. 51 x 36. Può essere richiesto in vari colori combinabili. Prod. Carrara e Matta, Torino.



Sedile in plastica modello «S 12», di nuovissima fattura. Si adatta ad una vasta gamma di vasi di modello e misure diverse. Prod. Carrara e Matta, Torino.

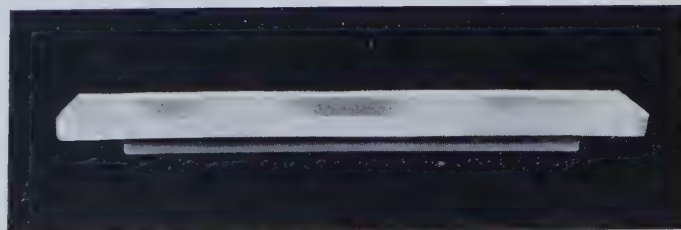


Sgabello per bagno con gambe in tubo metallico cromato e sedile in plastica colorata, misura cm. 39 x 28,5 altezza cm. 42.

Sgabello contenitore in plastica con gambe tubolari in ottone cromato, nei colori bianco e nero, misura cm. 42 x 26, altezza cm. 41.



Mensola modello «Dora», misura cm. 60 x 13. Prodotta in vari colori si adatta facilmente ad ogni ambiente. Produzione Carrara e Matta, Torino.





L'impronta di una grande industria qualifica i suoi prodotti. La produzione di pavimenti in vinilasbesto e tubi in p.v.c. della Chimica Lucana, è il risultato di esperienze eccezionali compiute nel complesso industriale di Potenza. La Chimica Lucana mette a disposizione dei mercati nazionali e internazionali prodotti nuovi per la vita di domani.

CHIMICA LUCANA S.P.A.

sede e stabilimento: Potenza

ufficio comm.: Milano - c. di Porta Nuova 22

telefoni 662.395 651.669

Roma: via Boezio 33 - telefono 355.808



**arredamenti Herman Miller collection
metallici
e in legno
per la casa e
l'ufficio
moderno**

Sedie in rete di acciaio.

Per questo eccezionale modello Charles Eames impiegò per la prima volta un intreccio di fili d'acciaio. La naturale elasticità del materiale impiegato e soprattutto la forma fisiologicamente perfetta, rendono questa sedia particolarmente confortevole. Con imbottiture intere (1), o a 2 pezzi (2) in foam rubber ricoperte in lana antitarma, cotone, pelle naturale o artificiale questo modello offre molteplici possibilità nell'arredamento di casa e ufficio; con un semplice cuscino è particolarmente adatto per ristoranti o bar all'aperto. La rete può essere cromata, verniciata a fuoco in bianco o nero opachi



Poltrona Sanluca (A. e P. G. Castiglioni)

Gavina

poltrone

S. Lazzaro di Savena (Bologna) tel. 90.262

IDEAL-Standard

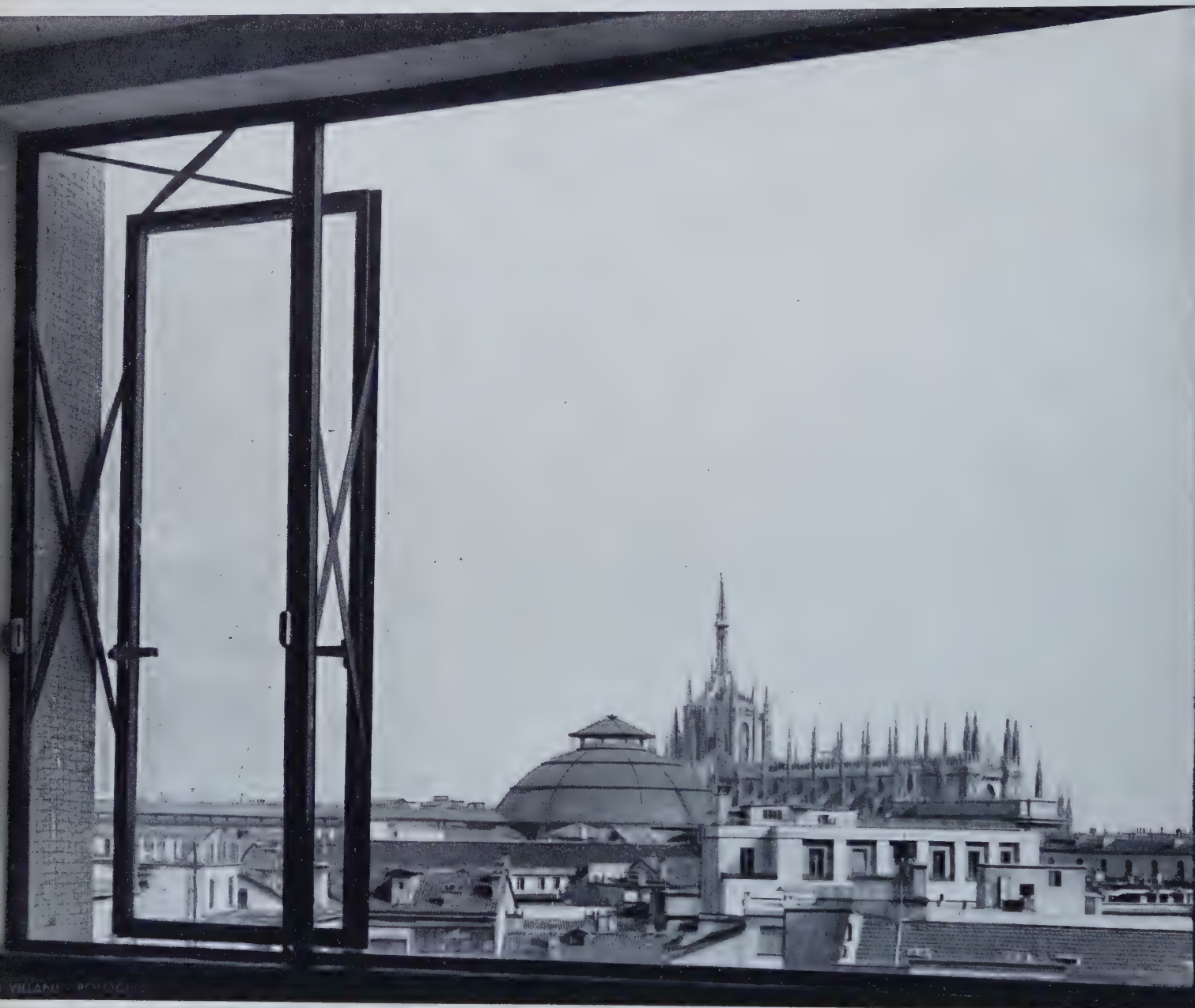
VIA A.M. AMPERE, 102 - MILANO - TEL. 28.53.141

FOTO GIAN SINIGAGLIA



TUTTI I SISTEMI DI CHIUSURA IN ALLUMINIO E IN ACCIAIO

MILANO - PALAZZO UFFICI COMMERCIALI OLIVETTI - Architetti: GIAN ANTONIO BERNA, ANNIBALE FIOCCHI, MARCELLO NIZZOLI



"PANTOR"

INFISSO PANORAMICO
CURTISA

aria luce spazio



BOLOGNA

FILIALI

CURTISA

SEDE E STABILIMENTO:

VIA RANZANI, 16 - TEL. 233.853/4/5/6

MILANO - ROMA

serramenti in alluminio
saldato e anodizzato
facciate continue
prefabbricate wallspan
pareti mobili
autocompensate

INFISSI SAIRA

pubblisaira 339 gorni 60



**LA CÀ VERZA
MOSTRA INTERNAZIONALE
DEL MOBILE**



**CORBETTA (Milano)
VIA ALESSANDRO VOLTA, 56
TEL. 97.70.64**



CANTIERI MAGUGLIANI



POLTRONE NORVEGESE
ARCH. FREDERIK KAJSER
IN PALISSANDRO E PELLE





mobili smontabili e componibili

Milano via Marino (piazza S. Fedele 2) telefono 895893

Rappresentanti:

TORINO - A. BOSCHETTI, Corso Svizzera 9
PADOVA - SORARD, Via Dalmazia 18
VARESE - F.lli MOCCHETTI, Via Morosini 19

BRESCIA - BONOMETTI & BACCAGLINI, Via G.
Galilei 109

GENOVA - CONSARA, P.za De Marini 1

PARMA - PIETRO MARIA CERETTI, Via S.
Leonardo 27

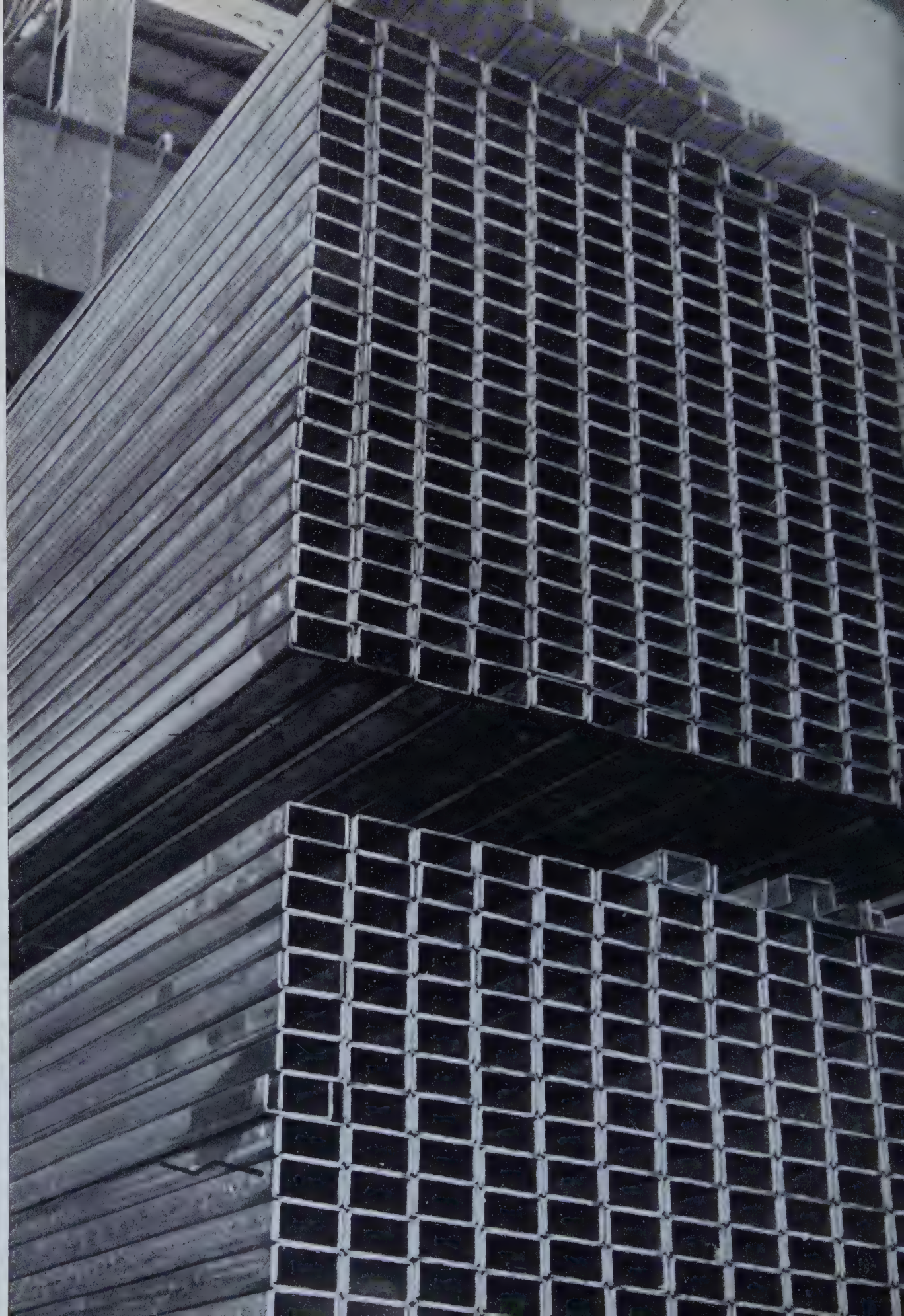
REGGIO E.

BOLOGNA - A. PICCININI, Via U. Bassi 1

POGGIBONSI - (Siena) - ELSASIDER

ROMA

- CLEA di M. Pattacini, Via Gobetti 6
- Rag. MONTEFORTE, Via dei Liburni 6





RSt

S.p.A. PROFILATI A FREDDO BROLLO

Viale Fulvio Testi 49 (prolung. Viale Zara) Cinisello-Balsamo - Milano

Rete di Milano: 2476746 - 2476588 - 2476529 - 2476597

Rete di Cinisello: 9289281 - 9289282 - 9289283 - 9289284

La più grande fabbrica Italiana di PROFILATI A FREDDO è in grado di fornire tutti i tipi di profilati a freddo per tutti i settori dell'industria, ed è lieta di comunicare che, dal primo Gennaio 1962, si produrranno anche i PROFILATI A FREDDO BROLLO saldati, nel nuovo stabilimento di Desio (Milano).



via bertani, 8 - milano - tel. 335.509 - 342.698

un funzionale complesso di uomini
e macchine
completamente attrezzato per realizzare
la stampa
con i più moderni criteri industriali

Milano
Piazza Duomo

la **Rinascnte**

la **Rinascnte**

la **Rinascnte** *la* **Rinascnte**

la **Rinascnte** *la* **Rinascnte**

la **Rinascnte** *la* **Rinascnte**

la **Rinascnte**

STILE E QUALITÀ

LO STILE NEL BAGNO OGGI SI CHIAMA

gli apparecchi di vitreous-china, a garanzia della scrupolosa prima scelta, hanno impresso sotto smalto l'inconfondibile marchio

pozzi

manifattura ceramica pozzi s.p.a. milano - via visconti di modrone, 15
eleganza di linee e garanzia di perfezione
nei colori: bianco, orchidea, turchese, rosa, verde, avorio.



pozzi vende solamente prima scelta.
Opuscoli illustrativi a richiesta.

Zodiac 10

Rivista internazionale dell'architettura contemporanea

International Magazine of Contemporary Architecture

Revue internationale d'architecture contemporaine

Internationale Zeitschrift für Moderne Architektur

Zodiac Revue semestrielle, fondée par Adriano Olivetti et publiée sous les auspices de la société Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italie ☐ / Review founded by Adriano Olivetti and issued - twice yearly - under the auspices of the Ing. C. Olivetti & Co. Ivrea, Italy ☐. Rivista semestrale fondata da Adriano Olivetti ed edita sotto gli auspici della Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italia ☐.

Comité de direction / Editorial Staff / Comitato direttivo: Bruno Alfieri, Riccardo Musatti, Geno Pampaloni, Pier Carlo Santini.

Directeur d'édition / Executive Editor / Direttore editoriale: Bruno Alfieri.

Sécrétaire de rédaction / Assistant to the Editor: Faith Pleasanton.

Collaborateurs / Contributing Editors / Collaboratori: Giulio Carlo Argan, Peter Blake, Arthur Drexler, Ernesto N. Rogers, Sergio Bettini, S. Giedion, Henry Russell Hitchcock, Jules Langsner, Le Corbusier, Esther Mc Coy, Enzo Paci, Carlo L. Ragghianti, Eero Saarinen †, Giuseppe Samonà, Guido Piovene, etc.

Rédacteurs / Associate Editors / Redattori: Robert L. Delevoy (Belgique), Gerd Hatje (Deutschland), Flavio Motta (Brasil), E. Maxwell Fry & Jane Drew (Great Britain), Pier Carlo Santini (Italia), Noboru Kawazoe (Japan), Georg Schmidt & Maria Netter (Suisse), Giulia Veronesi (Assistant to the Editor), Giorgio Gentili (Town Planning). Photographes / Staff Photographers: Paolo Monti, Keld Helmer-Petersen. Traducteurs / Translators / Traduttori: Gennie Luccioni, James Pallas.

Distributeurs / Distributors / Distributori: *Argentina*: Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires. *Belgique*: Editions de la Connaissance, 19 Rue de la Madeleine, Bruxelles. *Brasil*: Agência Gagliardi, Rio de Janeiro, Rua do Carmo 38, Sala 402. Sao Paulo: Rua Cons. Crispiniano, 125, 13º. *Chile*: Libreria Italiana, Huérfanos 1178, Pasaje, Santiago de Chile. *Colombia*: Enrique Torres, Apartado Nacional 928, Bogotá. *Danmark*: Ejnar Munksgaard, 6 Nørregade, Copenhagen. *Deutschland*: Verlag Gerd Hatje, Wildungerstrasse 83, Stuttgart-Bad Cannstatt. *España*: Libreria Tecnica Extranjera, Ronda San Pedro, 6, Barcelona. *Finland*: Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu 2, Helsinki. Rautatiekirjakauppa Oy, Annankatu 34-36, Helsinki. *France*: Vincent & Fréal, 4, Rue des Beaux-Arts, Paris 6e. *Great Britain*: A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London WC2. *Italia*: EDA, Via Andegari, 6, Milano. *Japan*: The Tokodo Shoten Ltd., Nakauchi-Building, 1-5 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo. *Mexico*: Asociación Civil Calli, Gutenberg 44-101, Mexico, D.F. *Pays-Bas*: Meulenhoff & Co., N.V., Beulingstraat, 2, Amsterdam. *Suisse*: Office du Livre, 6 rue du Temple, Fribourg. *Turkey*: Librarie Erksan, Beyoglu, Gonul Sokak n. 15, Istanbul. *Uruguay*: Inter-Book, Rio Negro 1354, Montevideo. *U.S.A. & Canada*: George Wittenborn Inc., 1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y. *Venezuela*: Gustavo Hernandez O., Apartado no. 363, Caracas.

Publicité / Advertising Editors / Pubblicità: *Italia*: Ufficio pubblicità di Zodiac, via Gabba 9, Milano, telef. 80.46.94. *France*: Supports & Régies, 3 Rue de Castellane, Paris 8e, téléphone ANJ 99-86. *Suisse*: Alfred Schwarz, 148 Wehntalerstrasse, Zurich 6/57. *Deutschland*: Gerd Hatje Verlag, Wildungerstrasse 83, Stuttgart-Bad Cannstatt. *Pour les autres Pays, s'adresser directement à Zodiac, via Manzoni 12, Milano, Italie.*



Edizioni di Comunità

via Manzoni 12

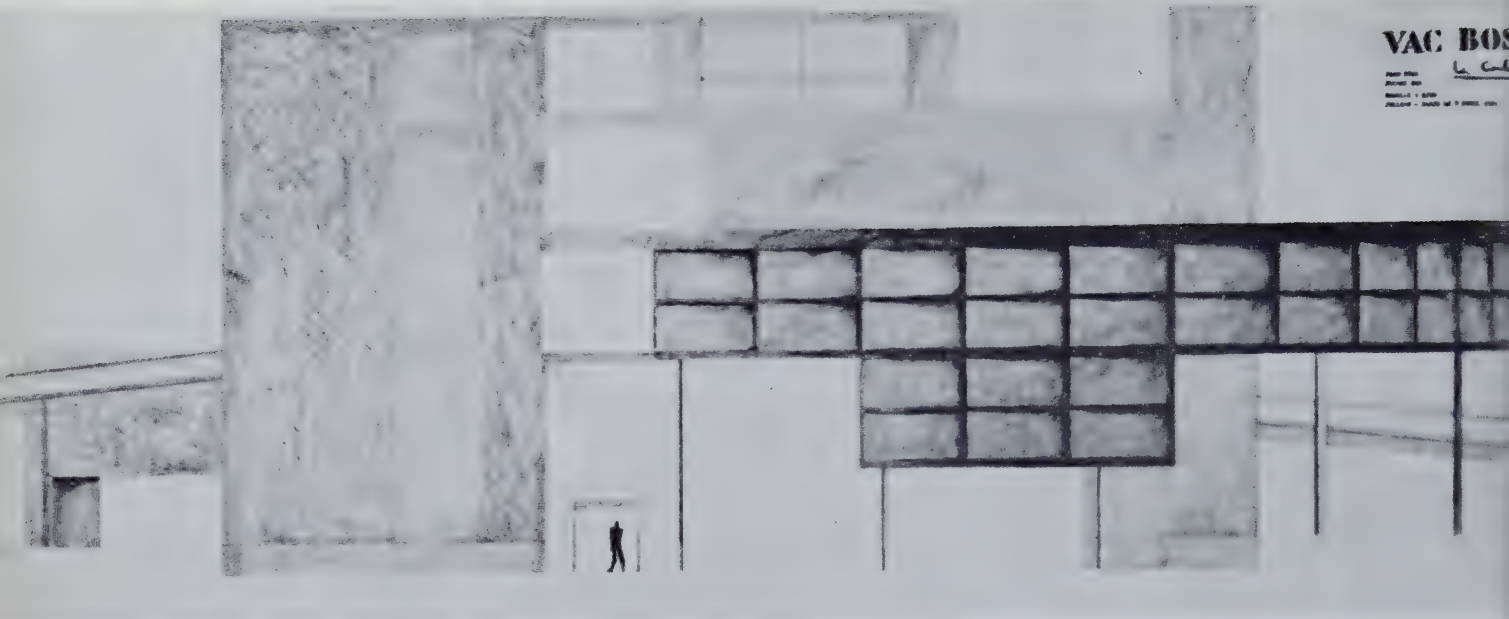
Milano

Italia

Tel. 790.957/8

Index

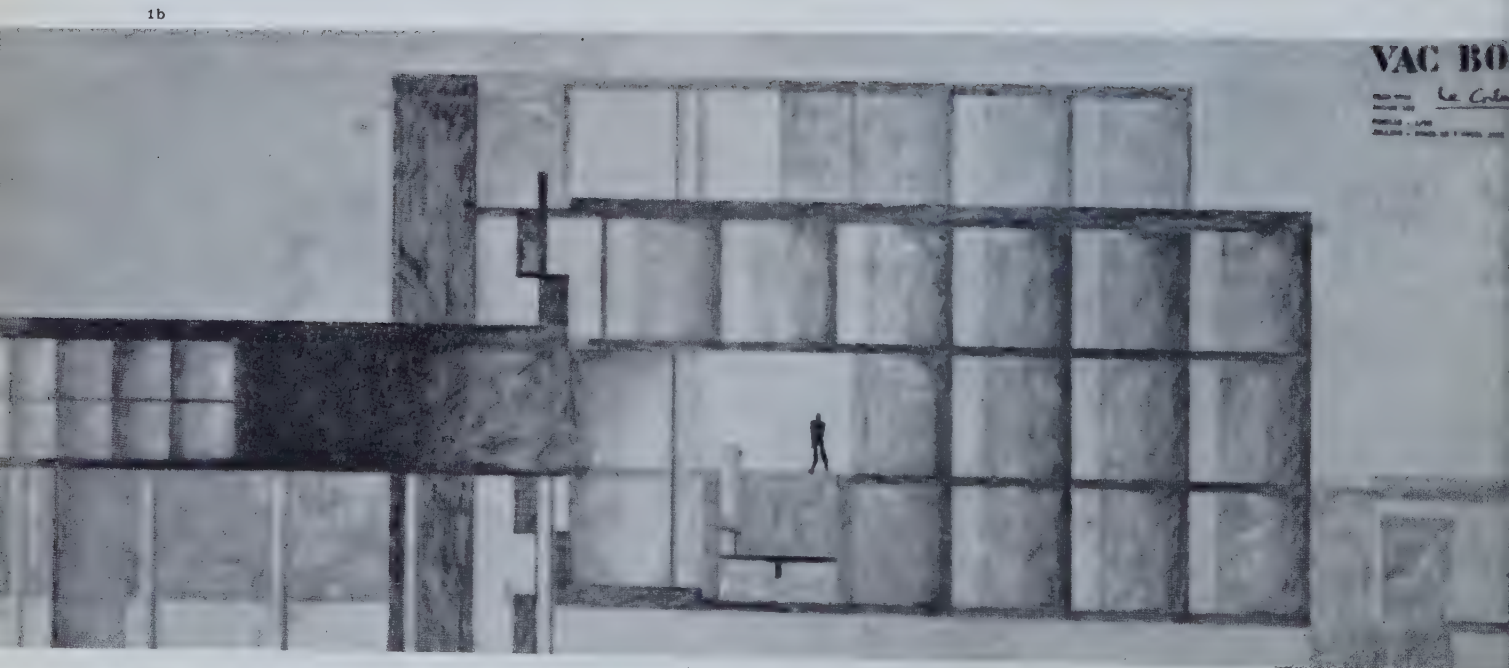
Notes of a Traveller (IV) American Architecture in the Early Sixties	4	Henry Russell Hitchcock
Il Vieux Carré di New Orleans	18	Marcello Petrignani
Hans Scharoun: Ein Betrag zum Organischen Bauen	52	Margit Staber
Theater und Gesellschaft: Neue deutsche Theaterbauten und Konzertsäle	94	Wolfgang Pehnt
Ideas of A Danish Architect: Platforms and Plateaus	112	Jörn Utzon
FOCUS: D'Avanzo, Zavanella	142	
DOCUMENTA: La casa di Kandinsky	162	Giulia Veronesi
Il nuovo negozio di Carlo Scarpa a Bologna	168	Pier Carlo Santini
Mies' Ron Bacardi HQ in Mexico	182	B. A.
Charles Eames	188	



VAC BOS
Le Corbusier
PROJ. 100
ARCH. 100
DESIGN - 100
BUILDING - 100

1a

1a - 1b. Center for the Visual Arts, Harvard University
Cambridge, Mass., by Le Corbusier, 1961-62. South ele-
vation, east elevation.



VAC BO
Le Corbusier
PROJ. 100
ARCH. 100
DESIGN - 100
BUILDING - 100

1b

American Architecture in the Early Sixties

Architettura americana all'inizio degli anni sessanta

The critic, particularly if he is also a historian, ever seeks some intelligible pattern of development under which may be subsumed all — or a large part, at least — of the disparate « current events » in the arts of which he becomes aware by direct experience or at secondhand from the accounts of others and from publications. Such patterns, when adumbrated for the arts of the past — patterns that usually take the form of recognizing a « style » and the steps leading up to and away from it — often in the end become widely accepted. However much historians continue to argue about the precise nature of the Gothic or the Baroque, not to speak of the « plots », so to say, of the lives of such stylistic concepts, the general educated public comes to have quite concrete ideas of their character, however crude and oversimplified those ideas may sound when set down in words. Above all some single major monument — some Chartres or S. Carlino — is usually seen as epitomizing the central characteristics of the style, with regard not merely to the particular forms exploited in that monument, but also to its purpose considered as symbolic (or at least typical) of the general historical character of the age.

But when the critic, forcing the pace of history, sets out to seek the pattern of his own age he must inevitably lack not so much the evidence — he has too much of that! — but the sort of considered judgement that can come only with distance in time.

As a result the pattern he claims to have deduced from the evidence is more likely to be one that he is trying — sometimes quite consciously — to impose on reality. In considering the architectures of the past, the patterns that the critics of various periods have tried to impose in their own day are an important part of the evidence; No one is likely to swallow whole the arguments of such critics of earlier periods; but their aspirations and their intuitions, crystallized as doctrine, help to explain why stylistic developments came to take certain particular paths, and even to provide rough diagrams of those paths.

During the period we recognise today as « modern », beginning as regards most of the arts in the 1880's (as indicated by the choice of the years running from in 1884 to 1914 for the Council of Europe's exhibition of the « Sources of Modern Art » of 1960 in Paris) there have been many attempts by current critics to define the pattern of the period, almost all of which suffer from the basic semantic difficulty that no neutral stylistic term suggests itself for intelligible use. By the time the stylistic names used for the arts of earlier periods became established they had almost all lost the connotations of value — often, as with Gothic or Baroque, originally pejorative — they had when first proposed. In our own period either very positive values of novelty, as in *Art Nouveau*, *Modern style*, etc., have been insisted on in the very names proposed, or else praiseworthy qualities that are by no means the exclusive,



or even the most significant, attributes of the architecture of the last eighty years. *Functionalism*, *architettura organica*, *International Style*, *Expressionismus*, *Brutalism*: such terms all imply positive qualities that only tendentious thinking can assume to have been especially characteristic for long or over wide areas in the twentieth century. Moreover such terms, invented usually to cover only some part of current architectural production even of an advanced sort, are generally of a hortatory nature. Modern architecture, it has often been claimed, *ought* to be more functional than earlier architecture — or more organic, or more international, as the case may be. As the co-author with Philip Johnson in 1932 of a book whose title *The International Style* (derived from an early Gropius title, *Internationale Architektur*) has since been accepted in several languages as labelling the new architecture of a very few French, Dutch, and German leaders in the twenties (which did, in fact, by the thirties and forties become international), I am especially aware of the limited viability of all such terms. As late as 1952 I was ready, in an article on « The International Style Twenty Years After », to insist that it was still the *main* line of mid-twentieth century architecture. I should no longer make quite that claim ten years later, although many others — and not all of them of my own generation — continue to do so. Even if I query the justice of Pevsner's complaint that the last fifteen years have seen the reappearance of historicism in a new guise — a « neo-historicism » leaning on the near instead of the remote past — there is certainly much in the work of architects everywhere today that appears to be more in line with what were for a long time considered the bypaths and cul-de-sacs of early twentieth-century architecture than with the International Style as that was generally understood thirty years ago.

Accepting, for want of an alternative, as the most general name for the architecture of the last seventy or eighty years, the relatively neutral word « modern », it is clearly an exaggeration as well as semantically ridiculous to suggest that *modern* architecture is now over, or even about to come to an end. Certainly it is true, however, that the extreme insistence on a sort of modernism in architecture that should be in its every aspect as different as possible from earlier architectures has diminished. Architects today are less afraid of continuity and partial identity in theory, in materials, and in emotional content with buildings of the past than in the twenties. But it chiefly creates confusion, I believe, to call these tendencies « post-modern », « anti-modern », or « neo-traditional », however badly some generic name for them has evidently come to be needed. It is not so much that some of the key monuments of the twenties have been so badly maintained, or subjected to such gross indignities, that they can no longer be properly appreciated; the very qualities which they originally possessed (as preserved for us in photographs, if not in actuality) have evidently ceased to have a direct appeal to later sensibilities. On the contrary, they have acquired a « period » quality, somewhat as have the minor fads and fashions of the twenties in other fields. If our reaction to the « advanced » buildings of the twenties is not exactly, negative, it has now rather a sentimental slant, almost as to the Biedemeyer or the Victorian.

It has long been possible for careful historians to recognize that the « purest » phase of the International Style was already, by the end of the twenties, coming to a close. Within a very few years after its doctrine had fully crystallized in the years 1925-27, Mies's use of marble in the Barcelona Pavilion in 1929, more in line with the early twentieth-century work of Loos or even Hoffman than with the painted stucco walls of the preceding years, and Le Corbusier's use of rubble in the de Mandrot house and the Swiss Hostel a year or two later, not to speak of the non-geometric curves at the latter and the shaped *pilotis* of raw concrete, were straws in a wind that was very soon to begin blowing internationally from Finland.

At the time, it seemed as if the wartime hiatus in building production throughout most of the Western World had had little effect on architectural development. Yet right after the war Aalto's Baker House in Cambridge, Mass., even more than the *béton brut* of Le Corbusier's substructure at the Marseilles Unité and the varied forms of his roofscape there, pointed a new direction that was more generally recognized



3

3. Yale Colleges. Detail of wall.
 4. Yale. Another picture of the building under construction.
 5. Dulles Airport, Chantilly, Virginia, by Eero Saarinen, 1961-62. General view with control tower.



4

DAN PAGE



5

as emergent only with the latter's Ronchamp and Chandigarh of the early fifties. The generations were mixed up: the sixty-year old Le Corbusier and the eighty-year old Wright shared with the fifty-year old Aalto the leadership in a new phase of modern architecture which, wherever it may have been consciously headed, was certainly leaving the International Style and any restricted adherence to simple ideals of Functionalism far behind.

Yet this was not the whole story by a long shot. By the late forties the International Style was at last really internationally accepted and its ideals, limitations, and conventions were those in which most architects under forty had been brought up and to which many older architects had become « converted » with more or less sincerity. To these same years of the late forties and fifties belongs also the major period of production of Mies and, first in America and later internationally, his widest and deepest influence.

Thus to express this dichotomy of post-war architecture in terms of a few famous names is necessarily to oversimplify and to grant to individual leaders more importance in the total architectural picture than they probably deserve. Insofar as the obvious possibilities and limitations of metal-skeleton construction were intrinsically related to a more or less Miesian interpretation of the International Style, it is at least possible to consider his buildings for the Illinois Institute of Technology and his Chicago apartment towers as relatively early and symbolically important examples of a peculiarly American method of construction and design of which various Miesians, from individuals like Johnson and Eero Saarinen to big almost anonymous firms such as Skidmore, Owings & Merrill, had already become adepts by 1950 and from which they have not yet, even a decade and more later, entirely turned away. Moreover, in America and notably in Europe also, this emphasis on a few men's contributions gives excessive weight to more or less unique structures such as churches, museums and private houses, in a world actually more largely concerned with extensive projects of rebuilding bombed towns, large and small, with rehousing rapidly a high proportion of national populations and, now in America, with innumerable programmes of renewal of the cores of existing cities. In America it is too soon yet to judge the positive aspects of such vast new architectural demands. Mostly we are seeing, from coast to coast, the negative aspects only, the preliminary clearance of large central areas, and no more than the preparation of plans for reconstruction, plans which at this stage offer little certainty as to the new patterns which, for good or for ill, will certainly soon be emerging in executed work. To judge from what has happened so far in Pittsburgh and Philadelphia, in New Haven and Hartford, to mention only a few cities where reconstruction has been carried some distance forward, the new buildings will be much taller than those they replace, more widely spaced and, for the most part, with little individual character. Following in the main the most obvious and vulgar interpretation of the later International Style rather than the lead of the abler skyscraper-designers (whose best works are generally set in an older urban context or in the open country), the architecture of urban renewal has so far justified too many of the doubts of its detractors. But it is probably too early to speak, as many critics have begun to do even more for sociological than for aesthetic reasons, of the whole movement as an architectural debacle. Common sense and historical analogy suggest that out of such a broad national movement, now finally underway, good, bad and (above all) indifferent results will come; and, since the rebuilding of an urban nucleus is for political and economic reasons necessarily a slow process and a process in which executant architects actually play but a minor role, it may well be a decade before a really worthy example is completed.

Urban renewal, extensive additions to existing cities and, *a fortiori*, the building of new cities has of course, always been a much slower process than posterity is willing to realize. « Regency » Brighton was barely started when George IV — no longer Regent — left there for good in 1827, and construction continued along the original lines well into the 1850's. All the complaints that are made about Brasilia, started

less than a decade ago, were made for two generations and more in the late eighteenth and nineteenth centuries about that early New World *fiat* capital, Washington, D.C. If one looks carefully again at some of the most esteemed «ideal» or semi-ideal early city-planning schemes by the founders of the International Style — Le Corbusier's City of 3 Million of 1922 and his Plan Voisin of 1925 for Paris, say, or Mies's more modest scheme of 1928 for the Alexanderplatz in Berlin — one will realize, as the American critic Jane Jacobs has somewhat glibly done of late, that if carried out such projects of urban renewal would have had most of the faults of which we now complain in the projects of urban renewal that are being executed in the United States. Lewis Mumford, I know, has some qualms about the way his rather different aspirations, based on Howard and Geddes, are being carried out in the English «New Towns».

All told, when we look back upon many of our programmes of the twenties and thirties, designed at a time when they were hardly thought to be realizable except by extreme optimists, we are forced to be rather rueful in the face of major flaws that have become increasingly recognizable — in America, especially in low cost urban housing — now that reality has caught up with and made actual what was for so long only a social — rather than an architectural — dream. Very evidently many at least of the criticisms of the current housing programmes of the countries of the Western World would be even more valid of the housing production — so notable statistically by now — of Communist countries such as Russia and Poland. In the full flight of solving housing problems as serious as any in the world, even the most sophisticated architects of the Communist countries seem to retain a basic faith in technological solutions in the field of construction, whereas our qualms have become too deep-seated to permit us the comfort of believing, as so many did in the twenties, that in architecture technological advance by itself can solve our problems.

Considered in all its aspects, technological advance seems rather to have complicated than simplified our over-all architectural problems, however much structural advance, especially in the use of new types of concrete construction — shell-vaults, ruled surfaces, pre-casting, pre-stressing, post-tensioning, and so forth — have contributed already to the new climate of architectural thinking that has influenced large areas of building production since the war. But here again, for all the lip-service already paid them in the twenties and thirties, only now do we recognize fully the significance of the line of descent that leads back to Maillart, to Freyssinet, to the early Perret who built factories rather than public monuments, and to such an individual masterpiece as Max Berg's Jahrhunderthalle in Breslau, completed before World War I, and Dominikus Böhm's Bischofsheim church of the mid-twenties. Some of the striking new architecture of the fifties and sixties might perhaps not altogether improperly be considered «anti-modern» or «post-modern» because it disregards so largely those very conventions and limitations of the International Style that are most ubiquitously observed in current large-scale production such as housing and urban renewal. But this new architecture is, in fact, still part of the broad river of modern architecture of which the International Style was but a tightly canalized segment. It is a tenable historical hypothesis that the main line of architectural shipping did and, in terms of bulk, still does keep to that canal. But our present heritage, which includes Gaudí as well as Loos, Häring as well as Master, de Klerk as well as Rietveld, Terragni as well as Sant'Elia, not to speak of Frank Lloyd Wright, is varied enough to provide a respectable ancestry even to such extremes of reaction against the International Style as Italian Neo-Liberty or the frankly decorative later work of Edward Stone. This is not to suggest that such peripheral currents of the post-war years have the integrity of a Kahn, the intellectual background of a Johnson, the boldness of a Candela, or the neo-ascetic sturdiness of a Stirling; rather it suggests, as was rather true of the earlier decades of modern architecture before World War I, that we are now in a cultural situation where individual works are more significant than trends or the particular lines of development of individual

architects, many of the ablest of whom seem characteristically uncertain from building to building what their central principles are.

Nothing succeeds like success; and all these jostling individuals have from time to time their successes, even Stone at Brussels and at New Delhi! By reaction and from surfeit we are all perhaps, — and especially architects themselves — too readily bored by the vast ranges of anonymous production in the continuing line of the International Style; too ready, more than a bit snobbishly, to bury it in a hurry merely because it has become too popular. But we are nonetheless justified in focusing now upon those individual works which are successes, for these successes need not fear comparison with the key productions of the twenties and thirties when quality, we once too easily assumed, could be adequately judged by the crude yardsticks of up-to-dateness and stylistic conformity, and the work of heterodox architects was largely ignored or 'scorned'.

By 1962 even the older leaders, including Gropius, seem to be more or less heterodox; and in the higher reaches of the profession almost none of the earlier orthodoxy seems to survive except the refusal to imitate at all directly or in detail the architectures of the further past.

All of this essay so far has been a rather ponderous introduction to a few comments on individual buildings rather than an account of the large entities now under construction in so many American cities. It is based, of course, on what I have seen in the four or five months since the « coda » to the column in *Zodiac* 9 was written in the autumn of 1961. Within this short period I have been several times in New York, in Boston, and in Chicago, and have also passed through — usually rather hurriedly — Minneapolis, Hartford, New Haven, and Washington, as well as visiting St. John's University in the farmlands of Minnesota. As a result I have seen a great variety of buildings, executed or in construction, from the hole in the ground where Le Corbusier's first American work will rise at Harvard University to Breuer's church at St. John's.

Both of these are buildings for academic communities as are many others I have seen; for American colleges and universities, with their enrollments rapidly increasing (and due to increase even more in the next few years), are having such a building boom as has not been seen since the 1920's. I had intended to devote this column to college and university buildings in this country and abroad; but I have come to realize that there is at the moment in the United States just too much to catch up with even in the limited areas I have visited. At Brandeis University, a relatively new institution outside Boston, ten new buildings are going up this winter, I was informed, by such firms as TAC, Stubbins, Harrison & Abramowitz, and Shepley, Bulfinch, Richardson & Abbott. At the relatively small Benedictine college in Minnesota where Breuer's church has been built there are already two other buildings by him and two more are to follow shortly, the designs having already been made and accepted. The extensive plans for the complete new plant for the University of Illinois in Chicago designed by Walter Netsch of the Chicago Skidmore, Owings & Merrill Office also exists on paper and in models. Were it more often the current practice of American universities thus to employ the same architect for several buildings or for whole new campuses the subject would be relatively easy to discuss including comparisons with some of the new university cities of Latin America — in Brazil, in Venezuela and in Panama, at least, the work of single architects — and that of Aarhus in Denmark, also in effect today the work of one man. But in America as in England (and, I judge from what I have seen at Hamburg and Munich, in Germany also) that is very much the exception.

At Harvard, in addition to Le Corbusier, J. L. Sert, dean there of the Graduate School of Design, the Shepley firm, Stubbins, and Yamasaki have all just built, are building, or about to build; at the nearby Massachusetts Institute of Technology Catalano, I. M. Pei and, for a very extensive programme that will be carried out over some years, the Chicago office of the Skidmore firm. Yale has buildings under construction by Rudolph, their chairman of Architecture, by Bunshaft of the New



6. Dulles Airport. Detail view of the Pier.
 7. Dulles Airport while under construction. A portion of the roof in place.



York Skidmore office, by Johnson, and by Eero Saarinen. The diverse activities of many architects at Brandeis have already been suggested. This « shopping around » for architects with names is producing confusion in the academic architectural scene – so much so, indeed, that one looks with a certain nostalgic sense of visual comfort at the results of the large-scale building programmes of the 'teens and the twenties: Bosworth's vast Classical complex at the M.I.T., the Neo-Georgian « Houses » of the Shepley firm at Harvard and the Neo-Gothic and Neo-Georgian Colleges at Yale (both kinds by James Gamble Rogers!). Land, evidently, was not so much at a premium then; M.I.T. was building on a new site; and Yale had an established over-all plan of 1919 by John Russell Pope. Among the commissioned projects at these major institutions today, only that of the Skidmore firm for M.I.T. and that of Johnson for the Klein Science Center at Yale include more than single buildings and imply a forward-looking programme that should lead to coherent development of at least some considerable portion of the particular academic plant over the next five or ten years. The rest are, for the most part, just stuck down anywhere that a bit of contiguous vacant ground can be acquired, with no thought of their setting or their neighbors. An extreme case is Le Corbusier's building at Harvard where the site is so exiguous his *béton brut* will almost literally rub corners – it is set down diagonally – with the Neo-Georgian brick of Shepley's Fogg Museum and Faculty Club on either side. However undistinguished these may be – and the Fogg, with its clumsy additions to the rear, is perhaps the poorest of the innumerable Harvard works of the Shepley firm, – however brilliant Le Corbusier's building may be (and the published drawings, Figs. 1a + 1b, with their curious echos of Ahmedabad, are not encouraging) and the resultant combination cannot be happy; although the blame for the choice of site lies, of course, not on Le Corbusier, but on the Harvard authorities. Rudolph's decision at Wellesley in the Jewett Art Center to work towards an « equivalent » of the nearby Gothic buildings did not come out very well. But an exception to the grim rule that you are damned if you do attempt to harmonize a new building in an academic group with its older neighbors and equally likely to be damned if you don't – a situation as unhappily illustrated at Oxford or Cambridge as in America – is the new work of Saarinen, now nearing completion at Yale.

In the « coda » to the column in *Zodiac* 9, in offering a brief obituary tribute to Eero Saarinen whose death had occurred a few weeks earlier, I referred to several of his latest works, then designed or in construction, none of which I had seen at that time. I have still not seen the highly controversial airline terminal at Idlewild – and don't want to very much! – but I have been over the Yale colleges, which should be finished by June, and also (without the guidance Bosworth of the Saarinen office kindly provided in New Haven) the Dulles Airport at Chantilly, Virginia. The design for the C.B.S. skyscraper in New York has also by now been made available (Fig. 8).

Construction photographs, although often exciting, give but a very limited idea of the ultimate form of a building; but in the case of the illustrations included here of the New Haven and Chantilly projects (Figs. 2-7) I trust they will at least partially confirm my own impression that they are likely to be the finest, as they are among the last, of Eero's works, and that they epitomize, in their apparently totally dissimilar modes, despite their essentially identical material, the vitality and variety of all his production as also, perhaps more significantly, the basic ambiguities of current architectural development. Neither of them I think (unlike the C.B.S. project, which is so very close to being a rather Finnish version of the Seagram Building, with black granite substituted for Mies's bronze) can be covered by the tenets of the International Style, except by the sophistry which led Eero to claim that his domed auditorium at M.I.T., designed ten years ago, was more truly Miesian than the curtain-walled structures he was still building then at the General Motors Technical Institute!

Of the two, it would be absurd in the case of the airport, but not altogether unjust

in the case of the colleges, to say that they were « anti-modern » or even « neo-traditional ». The detail photographs (Figs. 3-4) are insufficient to do more than suggest their mediaeval solidity and castellated silhouette, so entirely opposed to the openness and the visible tensional stresses of the airport. The over-all plan (Fig. 2) makes plain how the colleges are sited, between the brick Gothic of the Graduate School of the twenties, almost High Victorian in its polychromy and its bristling outline, and the severe monochrome random ashlar of the equally Gothic, but simpler and more massive, Payne Whitney Gymnasium. Such scattered planning recalls the Picturesque of the late eighteenth century; it also suggests, as does the massing of the colleges with their recurrent verticals, their bare wall areas, and their dark, slotlike window groupings, the Expressionism of the German twenties. A general view might easily be labeled « Poelzig, 1920 » and no one would be surprised!

Yet it is of the essence of the scheme that the material chosen and the method of construction, not any preconceptions as to stylistic harmony, seem to have determined the essential qualities of the work if not its towered silhouette; and the need to place not one, but two, residential colleges on a very irregular site while retaining as much usable open space as possible protected from the streets in the two courts, with central locations for the dining halls and relative isolation for the Master's houses and the libraries, seems to explain — even to justify, if not quite to have required — the curiously rambling plan that allows, behind the almost symmetrical crescent facing Tower Parkway, full utilization of the remoter corners of the site. Yet the two colleges are, in fact, almost mirror images of one another, connected by their joint kitchen areas between and below the dining halls. One has only to recall the Graduate Center at Harvard by Gropius and TAC, completed thirteen years ago, to realize how totally different from a « Bauhaus » or Functionalist solution of the same problem this is. There the curve of the Commons building is both timid and arbitrary, the cage character of the structure is largely masked by the insistence on smooth continuous surfaces, and the cellular character of the residence blocks hardly suggested at all.

That Eero was not averse to his own sort of romanticism, once the strong reaction against the outmoded romanticism of his father that led him towards Mies came to an end with his father's death, was already evident in his M.I.T. chapel of 1954-55, so strongly influenced in its curved walls and red klinker brickwork by the nearby Baker House (a student residence) of the Finnish Aalto. But a careful examination of the plans of the Yale colleges, as of the photographs, will indicate Eero's planning and handling of materials in the very comparable residential wings is far franker and more direct than Aalto's at Baker House. There the double-S block, executed for economy's sake with many small breaks rather than as a continuous curved wall, is wilfully unrelated to the cage construction of concrete which is nowhere evidenced externally; while the planning could cope with the sharp, predetermined curves only by introducing a great many awkwardly wedge-shaped rooms. The many identical windows, more or less horizontal in shape, have no continuity but are mere holes in the wall. Eero's apparently exiguous openings, dramatically arranged as vertical breaks in the fortress-like walls, are actually larger than Aalto's and his rooms, therefore, rather better lighted.

Moreover, his concrete structure is not articulated but of massive vertical poured slabs, justifying the many breaks in the line of the exteriors. Yet these wall slabs between the breaks, however irregular they may appear thanks to the varying perspectives provided by the ever-changing angles, are in fact modular, thus permitting the re-use of a relatively limited number of forms over and over again. And, where Aalto masked his concrete with brick and even covered the edge of his cantilevered marquee with slate, Eero has developed here one of the most successful exposed concrete surfaces that decades of experiment have yet found.

Up to a point, his construction might be described as Romanesque — certainly not Gothic — since it consists of granite rubble in relatively large irregular rock-

faced chunks piled up in the forms and groated with a very liquid cement filler, a method of construction allowing the use of much relatively unskilled labor which has proved, I am told, even more economical than was expected.

But this is not the whole story: with this novel method of construction (which reduces, incidentally, reinforcement to a minimum except in the floor slabs and the window-lintels where, of course, the large rubble aggregate is omitted) a remarkably appealing surface finish has been readily achieved. Against the forms the chunks of granite were arranged in a loose mosaic and, after early removal of the forms, the surfaces were roughly scrubbed. Thus the final effect is of a laid rubble wall with generous slobbering or mortar, «brutal» perhaps in a primitive or peasant way, but more properly to be considered sturdily masculine. Certainly it is not mannered in the way of either the slick, pale-brick surfaces of the Harvard Graduate Center or the exaggeratedly rough surfaces of Baker House — or, for that matter Eero's own chapel at M.I.T. The color of the granite aggregate is not as noticeable as was expected; instead the beige toning of the cement gives an over-all creamy color to the walls. But doubtless with weathering the contrast between the granite chunks and the infilling will become more evident.

It is too early to speak of the character of the larger interiors, such as the dining halls, where elaborate pre-cast and pre-stressed horizontal trusses fan out from the inner walls, themselves in places replaced by isolated piers, to the ranges of sturdy piers set at right angles to the wall-plane along the courts. There seems a visual dilemma here in the juxtaposition of two such different types of concrete, the heavy poured members that support and the slick, highly-finished and complex horizontal members they carry; but doubtless when the interiors are finished, this will be taken care of in one way or another. The sample student rooms that have been completed seem exemplary. They are not, as one might suppose from the plan, unduly irregular in plan, so that the standard fittings in dark-stained oak are readily accomodated and, as has been said, remarkably well-lighted, thanks to the large size of the vertical window openings in relation to the relatively small size of the rooms.

The problems the more monumental interiors seem to offer suggest one further point to be made about the yale colleges in relation to the matter of detail. In their passionate desire to cut all ties with the past, and more particularly with the detail-obsessed «traditional» architecture of the early twentieth century, the new architectural leaders of the twenties and the critics who espoused their cause had an equally intense obsession *against* all detail — not merely the ornament that Loos had discovered was synonymous with crime, but venial little sins such as mouldings and the like. The paradoical result of this obsession, made into an epigram in Mies's «Less is more», was an intense preoccupation with problems of detailing and the actual development of a repertory of what might be called «negative detailing», which in the particular case of Mies and those most influenced by him eventually achieved incredible refinement. To some extent these standards became universally accepted, and it is against them that the more decoratively inclined architects of today have so notably reacted. There is plenty of evidence of such reaction even in Eero Saarinen's work, especially in his Embassies and his work at the University of Chicago, resulting in a rather vulgar fussiness that approaches the triviality of much Neo-Liberty work. In these colleges, as so far certainly at Chantilly, this is at a minimum.

One may query, doubtless, the heavy framing of certain isolated slots (Fig. 3), but the intention was worthy — to accent them as positive features, not to treat them as blemishes in the design to be made as invisible as possible, hoping that they would be unnoticed. So also the petty little reliefs of Nivola, whose larger reliefs covering whole walls have given positive interest to certain otherwise extremely dull building, by other architects, seem here to be overt touches of mediaevalism in their spotting, distracting from the fully architectural scale of the textured walls and recalling unhappily the stone embroidery on the elder Saarinen's buildings of the twenties at Cranbrook.

It sometimes seems that the most positive contributions to the new architecture of the mid-century have been made not by architects but by engineers, from the Spanish Torroja to the American Fuller, however much the theoretical borderline between architecture and engineering still remains debatable. That would be quite consonant with the theories of the International Style; but actually architects who never conformed to its tenets, or at most only half-heartedly, from Berg to Böhm and even Mendelsohn, not to speak of Wright, were again and again more responsive to the imaginative possibilities of engineering solutions than such leaders as Gropius, Le Corbusier and Mies.

No engineer would have designed the Yale Colleges as they are; but the airport at Chantilly, Virginia, outside Washington, might easily, it would seem to most observers, have been the work of an engineer without even the collaboration of an architect. As in the case of many major works by Wright, however, it is worth remarking — since the heresy is recurrently brought forward that architects, as such, are unnecessary and that, if those who are responsible for buildings will only *costruire correttamente*, we can have architecture without architects — that in the Dulles Airport Eero seems to have beaten the engineers at their own games (needless to say with plenty of engineering advice) and yet achieved an architecture that no Nervi or Candela entirely on their own could rival.

Although the construction is now considerably further along than these illustrations (Figs. 5 - 7) show and none of them gives any view of the long concrete-faced terraces of almost Mayan section on which the vast superstructure is seen to stand as approached from the parking space, most of the important aspects are visible, from the extraordinary fashion in which the supports pass up through slots in the roof to carry it from above, to the awning-like concave curve of that roof, and even the dramatic placing and shaping of the substructure of the control tower, rising like an enormous incurved baluster between the covered concourse and the field.

It is impossible at this point, and with the evidence so far available, to discuss the functional aspects of the airport as a whole. Many of the essential services will be under the terraces which extend some distance beyond the line of the piers. All that can now be shown is the structure of the concourse, and even one's impression of that will undoubtedly be modified (probably for the worse, alas!) when it is glazed in and filled with counters and such. It is then that the problems of detailing will become serious. The expressive shaping of the piers, which owes so much to Nervi, the battering of the terrace walls below, the sculptural shaping of the stem of the control tower: these are fully architectural matters, as is also the surface treatment, relatively smooth considering the scale of the members, but with a definitely visible pattern of white aggregate in the concrete.

Eero Saarinen as a designer was a gambler, and when he gambled most extravagantly he was often most successful. Not always, of course, for his gamble in the M.I.T. auditorium did not come off. But in these, his last throws of the architectural dice, he seems to have come out a notable winner two out of three times. The Yale colleges and the airport would seem to establish him as one of the great « makers » in architecture of our day, nor need such works fear comparison with the major monuments of other periods. The airport is the sort of thing we might hope our age could produce — after all an airport is an apt symbol of the age. The colleges are a more surprising achievement, since they have no such necessary relation to the mid-twentieth century and have plenty of rivals going back through the centuries to the Middle Ages.

But could Eero Saarinen have built a new city, even as successfully as Le Corbusier and his associates at Chandigarh or Costa and Niemeyer at Brasilia? Almost certainly not, and for much the same reasons that the Indian and the Brazilian *città nuove* have seemed to many critics so debatable. Individual genius, the genius of a Le Corbusier, a Niemeyer, or an Eero (if that is indeed the proper valuation of them, it is certainly their *genre*) is not enough, or it is too much. The evidence, such as



17

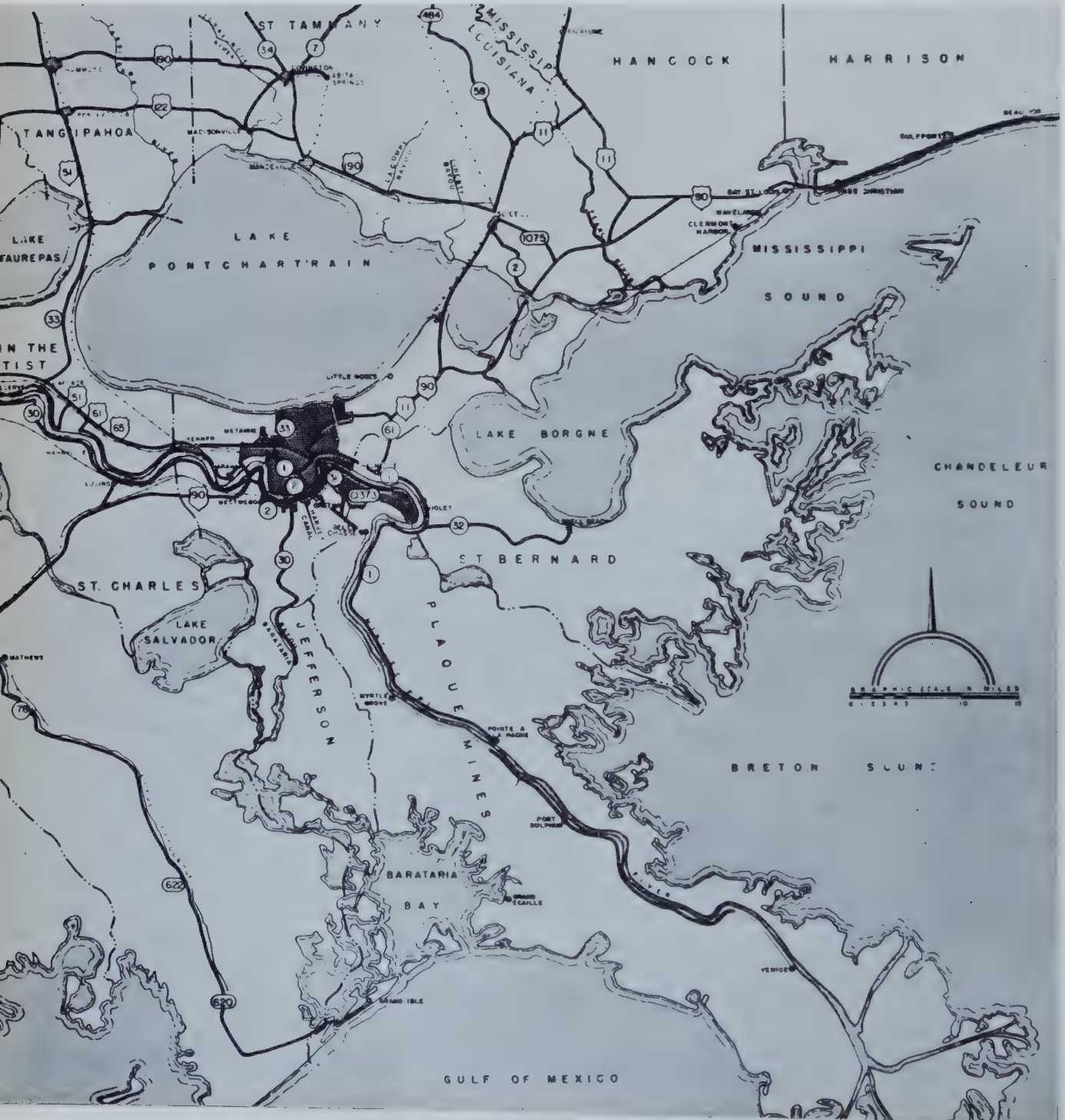
8. Columbia Broadcasting System Headquarters, New York, by Eero Saarinen 1961. Model for project in construction.

it is, in Eero's case is the muddle of the Brandeis campus that he originally planned (although undoubtedly his plan has been much modified for the worse over the years as other architects have built there) or the C.B.S. skyscraper project, less adventurous actually than late projects of Skidmore, Owings & Merrill such as Bunshaft's Banque Lambert in Brussels or Graham's projected Brunswick Building in Chicago.

But, in architecture as in all the arts, we must be grateful for what we receive however much we may yearn for what we need. From Eero Saarinen the twentieth century has received a great deal, and our evaluation of his work may justify the almost universal tendency of so many leading architects today to gamble on each individual building rather than to seek, in the CIAM tradition, universal answers to all the major urbanistic and architectural problems.

Henry Russell Hitchcock

1. New Orleans e il suo territorio.
 1. New Orleans and surrounding territory.



Il Vieux Carré di New Orleans The Vieux Carré of New Orleans

Al centro di New Orleans, sulla riva sinistra del Mississippi, ci si trova improvvisamente, oltre Canal Street, nel cuore del Vieux Carré. Nessun elemento che ne abbia preannunciata l'esistenza, un incontro che sorprende. Un ambiente intatto, fermo ad un secolo addietro. L'America sembra rimanere spettatrice al di fuori della vecchia cinta, le mura sono state abbattute e sostituite da arterie di grande traffico. Due mondi estranei che nel reciproco rifiuto testimoniano il dramma nel quale il Vieux Carré ha svolto il ruolo più difficile (1).

Una costante dimensione del vano strada trova la prima definizione nelle sequenze dei loggiati. Immediata sensazione di una dualità di spazi, la strada nella sua accezione vera e propria ed i portici e le verande coperte che la fiancheggiano serrati in un rapporto di stretta complementarità. Giustamente relazionati alla armonica dimensione della strada, si delimitano in questa su superfici scandite da successioni di ritmi. Svolgimenti diversi di disegni concretati in una materia che, pur modellata in forme plasticamente involute, si identifica in un diaframma incorporeo. Una materia inerte, il più delle volte un calco, che si trasforma come tale e diviene insostituibile elemento che assolve alla funzione di legante, di elemento intermedio tra le forme plastiche e lo spazio architettonico.

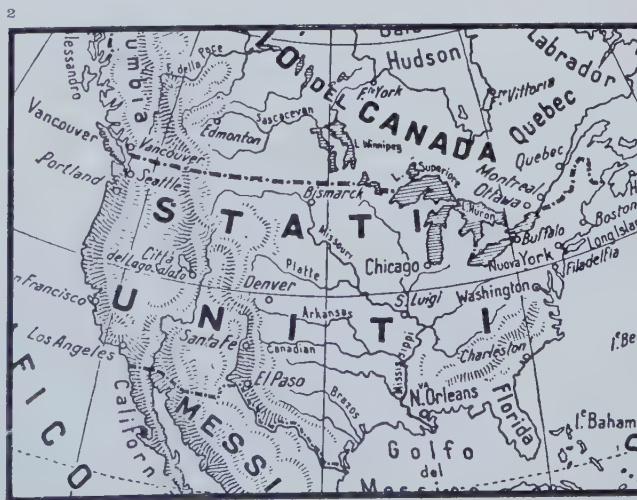
Un'indagine sul tessuto urbano e gli organismi edilizi del Vieux Carré di New Orleans comporta l'esigenza di un chiarimento di alcuni valori primigenii del clima americano, e la necessità di riaffermare come non sia possibile associare a fatti ed a vicende tipiche di questo paese, significati assunti da una abitudine ad intendere fatti e vicende europee. È un limite questo di molta letteratura specifica che ha operato un processo interpretativo induttivo. Sono state colte alcune immagini salienti, aspetti sorprendenti nei limiti più lati del fenomeno, ed il resto si è visto in conseguenza. La visione generale del fenomeno Ame-

rica, fratturato in una episodicità frammentata di tipico e di singolare, di unitario e di discontinuo, ha spesso nuociuto al riconoscimento dei valori qualificanti il « clima » americano, e del tessuto connettivo dei molti aspetti che ne costituiscono la realtà societaria.

Esiste per ogni ambiente un certo processo organico produttivo di nuove condizioni, determinato nel vivo della propria realtà storica, ed al contempo un patrimonio di base che è strumento di produzione e potenziale vitale insieme. È necessario risalire alle origini, ed in questo caso ciò significa la ricerca di quelle componenti che derivate dalle varie civiltà ebbero sviluppi assai diversi. È difficile poter dire che il « clima » americano abbia a priori respinto qualcosa, risulta peraltro evidente come le componenti europee abbiano avuta sul suolo americano diversa eco, e ciò va attribuito anche alle congiunture politiche ed economiche in cui si trovarono impegnate le nazioni interessate alla conquista del Nuovo Mondo.

L'espansione oltre Atlantico fu, per paesi come la Francia, prevalentemente subordinata alla vicenda politica interna. L'Europa iniziò a dar vita all'America

19





quando i suoi popoli si inserirono in quel processo evolutivo che dal XVIII secolo comportò sempre maggiori differenziazioni tra gli Stati. Inghilterra, Francia e Spagna, si affacciarono alla ribalta americana con finalità e potenzialità profondamente diverse, al punto che è difficile scorgerne un nesso comune. Sono inoltre diversi gli uomini. Gli inglesi sono coloni, e la loro una emigrazione di larghi strati della popolazione più povera, in gran parte volontaria anche se resa necessaria dalle durissime condizioni di vita esistenti in patria, che dava origine però a nuclei organizzati riconoscenti di fatto come sovrana la volontà della comunità. Gli spagnoli sono invece uomini d'armi prima e coloni poi, comunque sempre legittimi esecutori del volere regio (2). Del pari i francesi i quali peraltro, pur avendo fortissimo il senso di una missione e di un destino nazionale, persero per ambizione politica la possibilità di dedicare un'attenzione continua e sistematica al progresso economico delle colonie (3). Dove la politica spagnola basata sul « tesoro » (4) si rivelava un fallimento, dove l'azione francese per le proprie vicende interne veniva meno alle sue possibilità, nell'ambito delle lotte delle colonie inglesi contro la madre patria si poneva in termini nuovi il peso di una gente che diede vita al primo grande movimento sociale inteso in senso moderno (5).

Al di fuori comunque delle specifiche influenze europee sul suolo americano, è possibile riconoscere nelle nuove città di colonia fondamentali costanti comuni. L'elemento di principale differenziazione fra una città europea e una città americana è la mancanza in questa di quel lento processo di evoluzione e di quella continuità con il passato, maturata nel-

l'ambito di una tradizione, che nelle città europee con le dovute differenziazioni di spazio e di tempo, ha portato in ogni tipo urbano a sviluppi del tutto conseguenti alle preesistenze. Il senso di tradizione, fattore tanto importante, in quanto capacità e predisposizione insieme a riconoscere il senso di « norma » in forme e significati espressi ed elaborati in epoche precedenti, che ha svolto un ruolo fondamentale nell'espansione della città europea, non trova effettivo riscontro oltre Atlantico. Indubbiamente anche qui si deve parlare di tradizione, ma questa si presenta in termini e contenuti diversi. È più appropriato parlare di atteggiamento costante che dà alle cose il preciso senso di una eguale dinamica. La tradizione ripropone un modo di vita, ed è questo a divenire norma. Non una organica e compiuta espressione di una cultura e di una tradizione operante, ma la eccezionale vitalità propria del « clima » americano che accetta e valorizza quanto è attuale. Sopravvento della funzione quindi ed una manifesta aderenza alla sostanza della funzione stessa, che prelude ad un'indubbia immediatezza nel processo espressivo, ma al contempo ad una impossibilità di arricchimento ulteriore. È stata questa una conseguenza delle particolari necessità in cui si è dovuto operare e delle difficoltà che molto spesso questo ha comportato. Il rapportarsi con uno spazio smisurato, un necessario senso della provvisorietà, ed il non sentire la propria città come un elemento insostituibile hanno determinato un atteggiamento coerente al clima in cui si è operato. Vi è da dire inoltre che l'accrescimento delle città avvenne con un ritmo assai più rapido che non in Europa, e quello che più conta in dimensioni nuove. Tutto ciò che altrove



4

ha avuto il tempo di essere maturato e posseduto appieno, lì è esploso con l'irruenza di un fenomeno organico.

L'origine della città, nel caso di New Orleans, si attua nel coacervo di un complesso processo di maturazione di elementi eterogenei derivanti da tradizioni diverse ed opposte (6). Si può parlare di tradizione francese, di tradizione spagnola, ed infine americana. New Orleans si inserisce nel vivo della espansione attuata sulle coste orientali degli Stati Uniti, ed in effetti propone nell'intera sua vastità la conoscenza del clima coloniale americano. Rappresenta la più compiuta affermazione della cultura latina nell'America del Nord (7), anche se riassommante dal conflitto tra le civiltà ed i sistemi spagnoli e francesi, e significa di un mondo nuovo, creatosi al di là dell'Atlantico, con intere le prerogative culturali dei paesi europei di origine, sia pure con le continue e profonde integrazioni proprie del nuovo ambiente (8).

L'importanza di una lettura dello sviluppo edilizio in questo caso appare evidente. Dall'esame degli organismi tipologici e delle relazioni che regolano il generarsi dell'organismo urbano è possibile risalire ai valori sostanziali che ci dicono della consistenza di un patrimonio culturale di base. Tramite l'edilizia si può riandare ad un processo produttivo significativo al massimo dell'ambiente inteso come involucro esistenziale dell'uomo. E se anche le voci da ascoltare per avere chiara conoscenza di come l'evoluzione sia avvenuta sono molte, è pur sempre la totalità di un ambiente a permettere quelle ulteriori conferme sulla organicità strutturale e storica della società che ha operato. Nel Vieux Carré non vi è un problema di continuità con una tradizione pre-

esistente, non una necessità di adeguamento a situazioni particolari (9). La città nacque con un chiaro piano urbanistico, e le uniche integrazioni al tipico clima di colonia sono le tradizioni sentite a distanza. Il vero protagonista è anche qui quell'imponderabile fattore America significativo di un certo modo dell'uomo di vivere tra gli altri. Problema di interpretazione che necessita di riferimenti all'intero contesto storico, e di una attenta lettura di quella cronaca d'ambiente che, assieme alla conoscenza dei tipi edilizi, ed al loro congegnarsi nel tessuto urbano, fornisce importanti elementi per una compiuta comprensione degli ambienti e delle architetture.

Il vivere umano comporta una espressione totale di ciò che lo condiziona, e, se la storia ne testimonia la totalità del processo evolutivo, la cronaca ne fornisce l'insieme di quelle situazioni particolari, che, appunto per essere spesso indipendenti dal generale filo conduttore, più si avvalgono della felice condizione di autodeterminarsi. Ed anche se taluni significati nella loro interezza possono sfuggire, e la tematica strumentale incidere fortemente sul complesso delle nostre sensazioni, è da credere che gli uomini possano aver operato con coerenza e possano avere tra loro quella certa possibilità di comunicarsi da potere intendere ciò che appare e che sta a noi ascoltare.

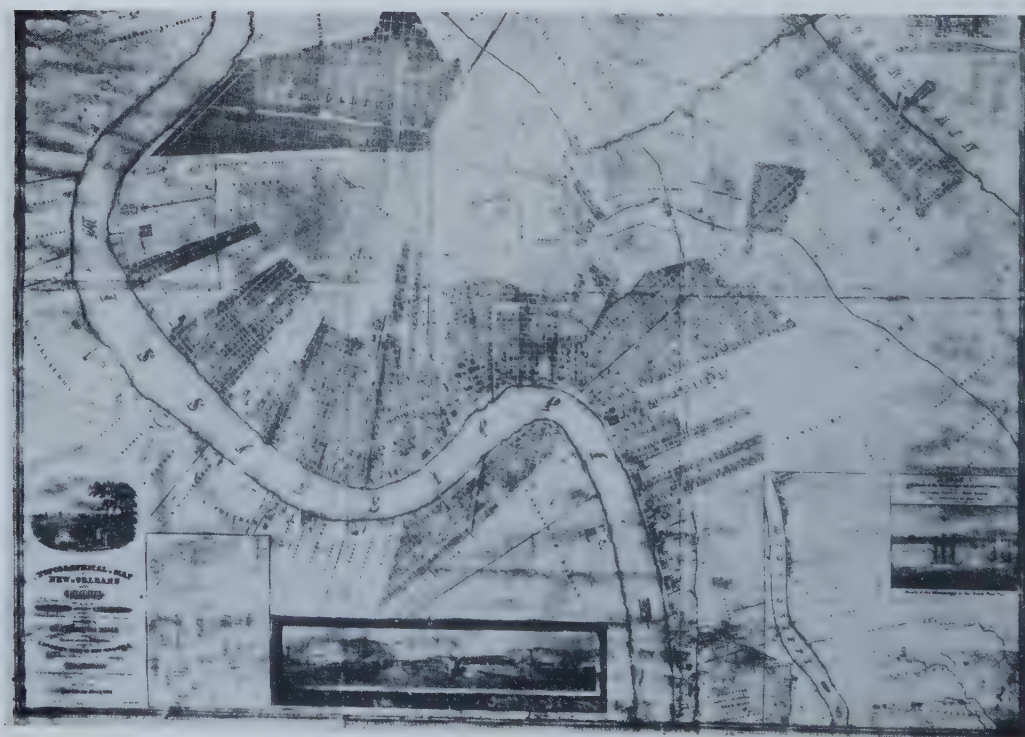
La fondazione di Nouvelle Orléans risale al 1721. Ubicata sulle rive del Mississippi in prossimità del Golfo del Messico era indubbiamente in una eccezionale posizione strategica. I precedenti allo stanziamento dei primi contingenti francesi in Louisiana sono da ricercarsi nell'opera degli esploratori, dei missionari, dei coloni che durante il XVII se-



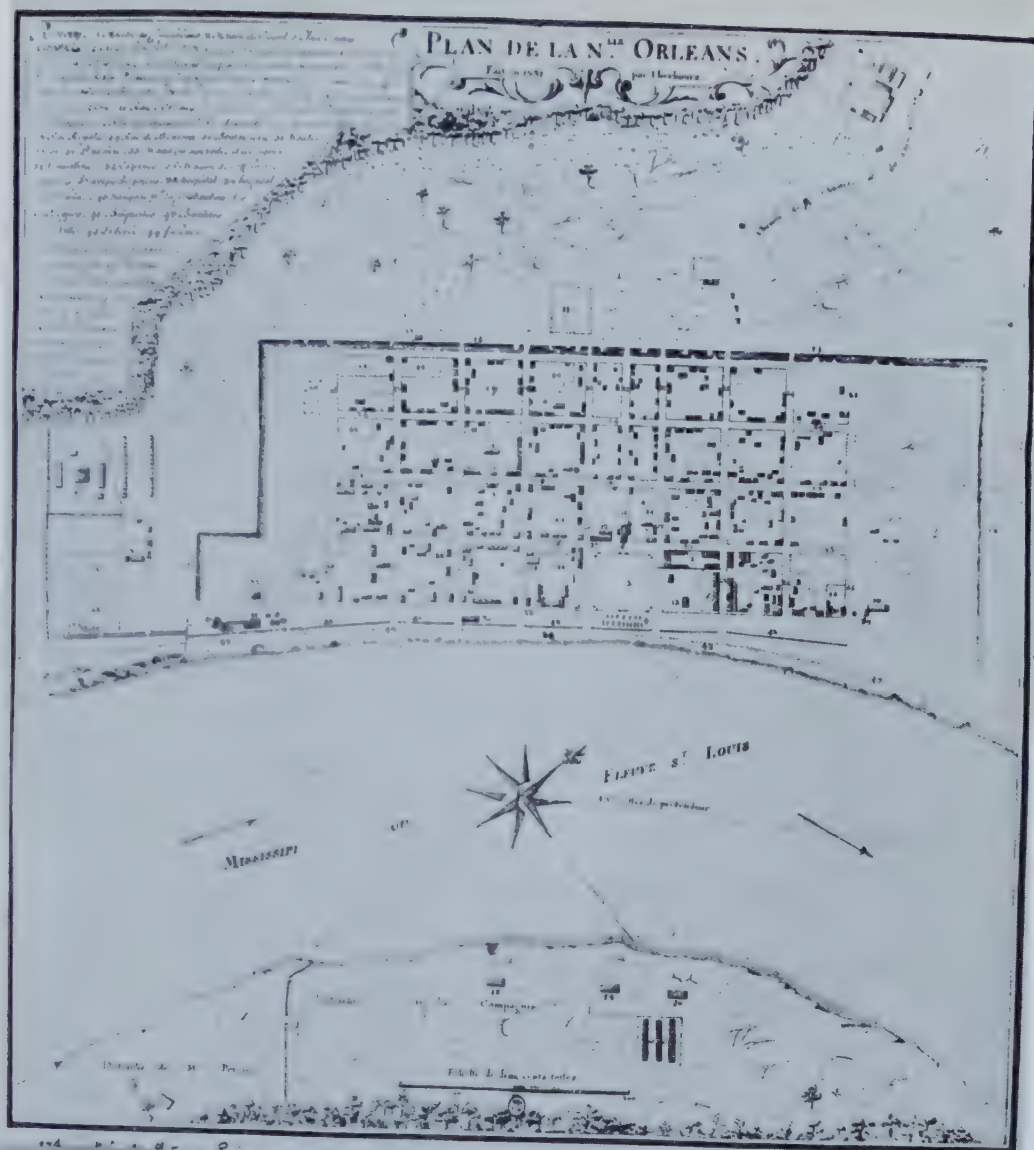
5

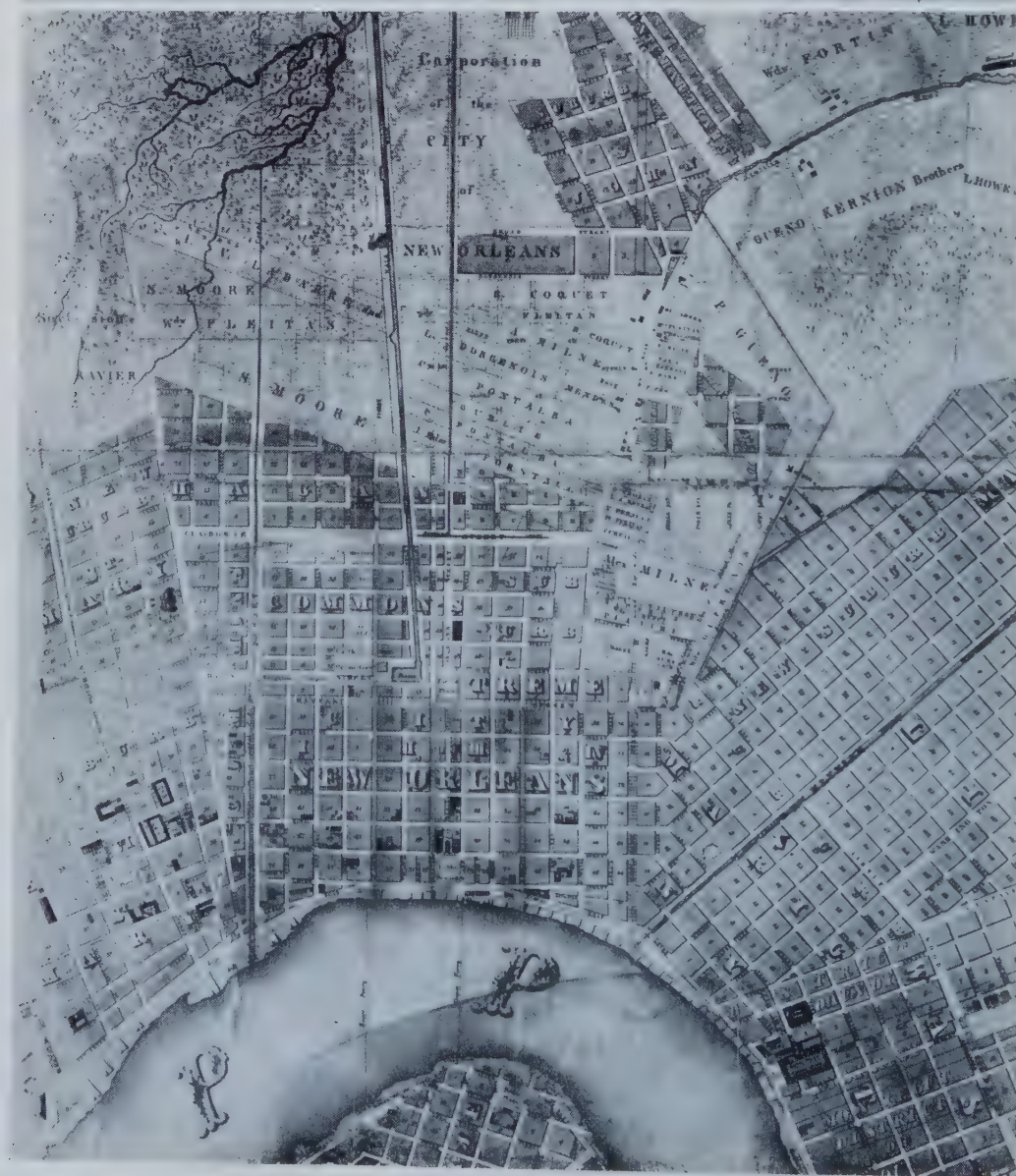
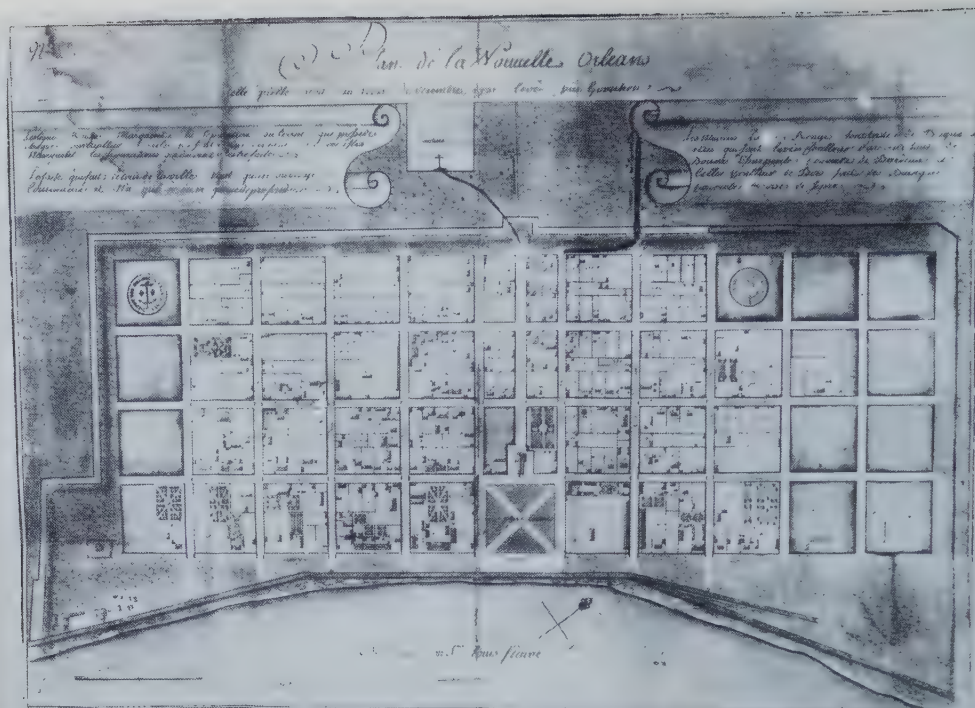
2. Localizzazione di New Orleans nel territorio U.S.A.
3. Veduta generale della città di Nouvelle Orleans da Mississippi (da una stampa francese del 1736).
4. New Orleans: Veduta generale (da una stampa americana della fine del secolo XVII).
5. Pianta del Vieux-Carré con indicata la lottizzazione di massima dello schema originario (da un rilievo eseguito il 5 maggio 1729).
6. Impianto urbano di New Orleans nel 1879.
7. Pianta del Vieux Carré analoga alla numero 9, eseguita l'anno 1731 da L'Herbours.

2. Position of New Orleans in relation to the rest of the U.S.A.
3. General view of New Orleans from the Mississippi River (from a French engraving of 1736).
4. New Orleans: Panorama (from an American engraving of the late 19th century).
5. Plan of the Vieux Carré which shows the original layout of the sector (from an architect's blue print - May 5, 1729).
6. City plan of New Orleans in 1879.
7. Plan of the Vieux Carré (analogous to plate 9), executed in 1731 by L'Herbours.



6







11

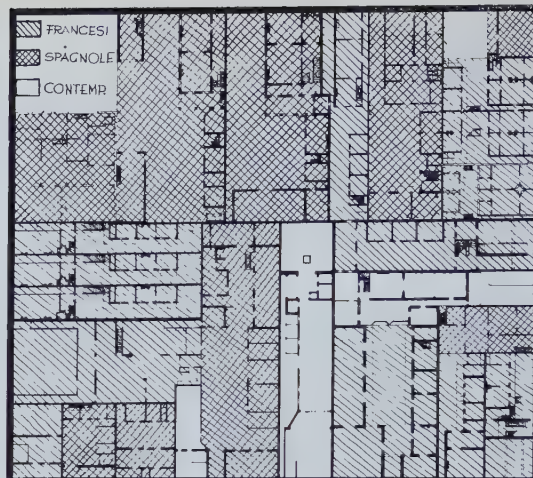
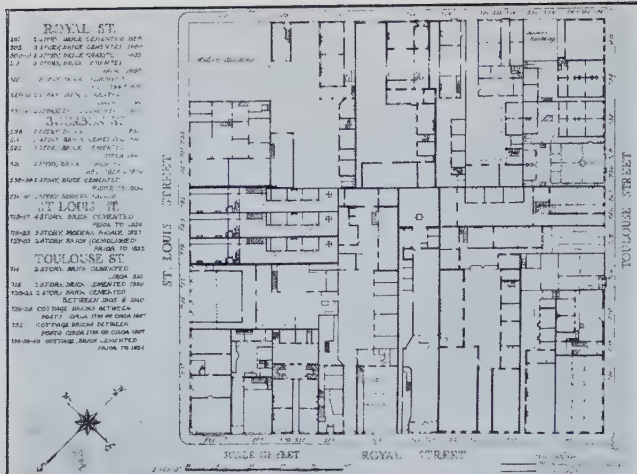
8. Impianto urbano del Vieux Carré sotto la dominazione spagnola, con schema cinta della muraria e delle fortificazioni principali (anno 1798).
9. Pianta del Vieux Carré con indicazioni delle costruzioni eseguite entro il dicembre 1731 (da un rilievo del Gavinhon).
10. Pianta generale di New Orleans e delle zone viciniori nell'anno 1879.
11. Pianta del Vieux Carré agli inizi del '900, con indicazione della lottizzazione effettiva e dell'ingombro dei fabbricati.
12. Il Vieux Carré com'è oggi (fotografia aerea).

25

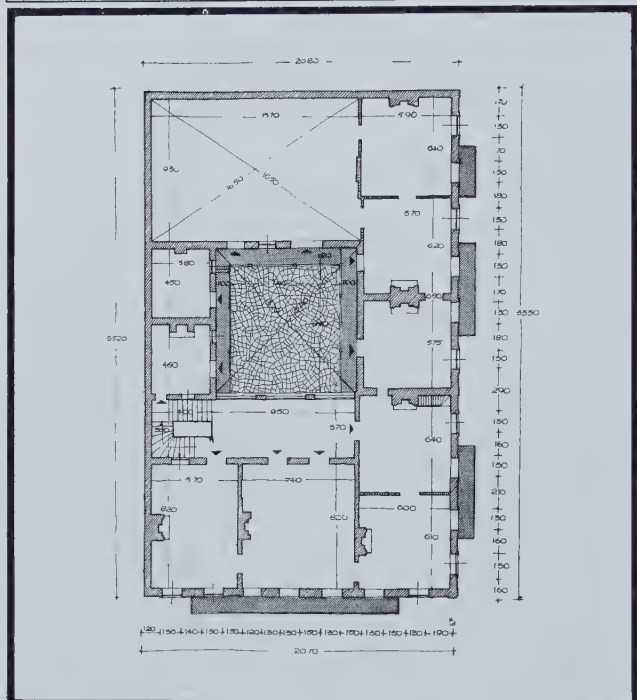
8. Street plan of the Vieux Carré under Spanish domination, showing disposition of the city wall and principal fortifications (1798).
9. Plan of the Vieux Carré showing actual position of existing constructions (from a print of Gavinhon executed in December of 1731).
10. General plan of New Orleans and near environs (1879)
11. Plan of the Vieux Carré at the beginning of the 1900's showing extant constructions and industrial encumbrance.
12. The Vieux Carré as it appears today (aerial photograph).

12

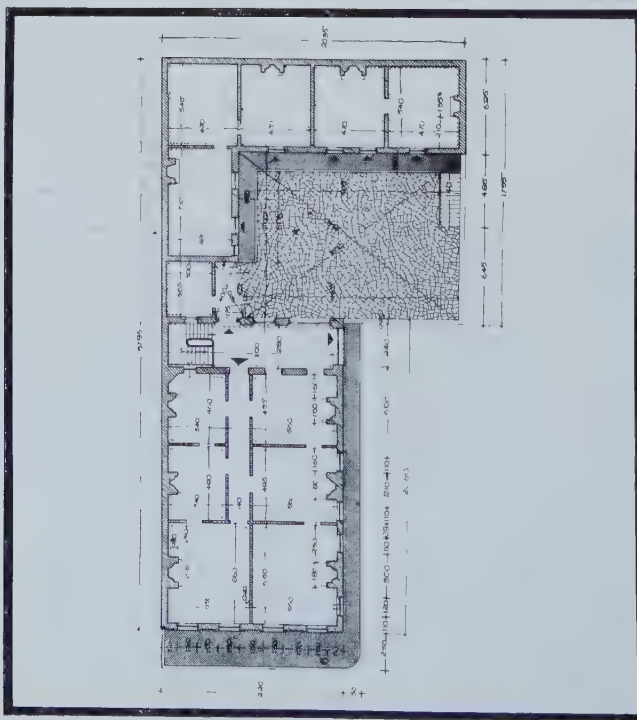




13 14



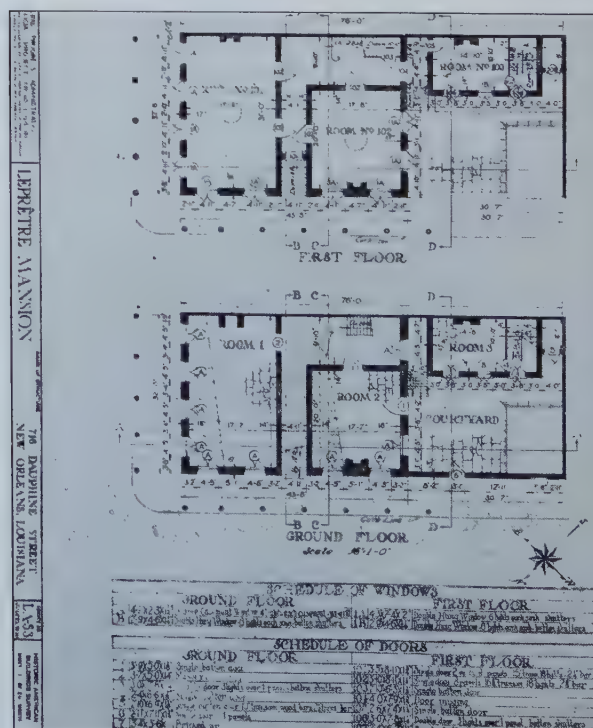
15



16 17

13. Pianta dell'isola 62 del Vieux Carré, compresa tra Royal, St. Louis, Bourbon e Toulouse Str.
14. Pianta dell'isola 62 con la distinzione delle costruzioni francesi da quelle spagnole.
15. Girod House, 500 Chartres Str. Pianta del piano-tipo (v. tipo edilizio H).
16. Bosque House, 619 Chartres Str. Pianta del piano-tipo (v. tipo edilizio I).
17. Le Prêtre Mansion, 716 Dauphine Str. Pianta del piano-tipo e del piano terreno (v. tipo edilizio L).
18. Le Prêtre Mansion. Prospetto Nord-Est. Sezioni B-B, C-C, D-D.
19. Le Prêtre Mansion. Prospetto Nord-Ovest. Sezione longitudinale A-A.
20. Le Prêtre Mansion. Particolari delle ringhiere spagnole in ghisa smaltata.

13. Plan of Block of the Vieux Carré, comprising Royal St. Louis, Bourbon, and Toulouse Streets.
14. Plan of Block 62 with a chart which distinguishes French, Spanish, and Contemporary Constructions.
15. Girod House, 500 Chartres Street. Typical floor plan (see « Model House » H).
16. Bosque House, 619 Chartres Street. Typical floor plan (see « Model House » I).
17. Le Prêtre Mansion, 716 Dauphine Street. Typical floor plan and plan of ground floor (see « Model House » L).
18. Le Prêtre Mansion. North-East façade. Sections B-B, C-C, D-D.
19. Le Prêtre Mansion. North-West façade. Longitudinal section: A-A.
20. Le Prêtre Mansion. Details of the Spanish railings in enamelled cast-iron.



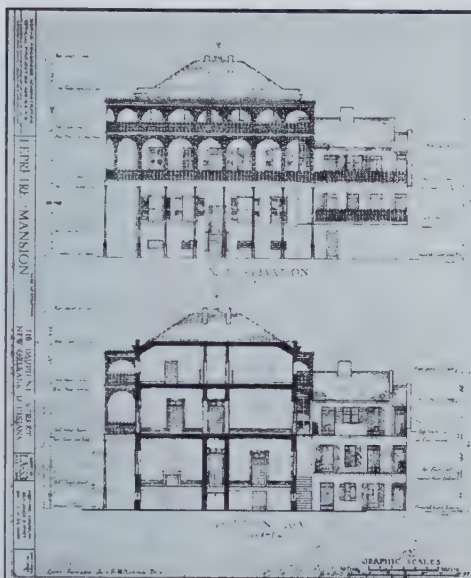
colo penetrarono nel Nord America attraverso le vie d'acqua ed i grandi laghi (10). La spedizione organizzata che sancì l'attuale denominazione del paese, si effettuò nel 1682 quando La Salle, forte di un limitato contingente di armati, il 17 aprile eresse sulle rive del fiume una colonna con le armi della Francia, proclamando l'intero territorio del Mississippi proprietà del Re di Francia e chiamandolo in suo onore « Louisiana ». Nel 1699 la Louisiana fu inclusa ufficialmente tra le colonie della corona e la capitale venne stabilita a Biloxi. Si verificarono altri stanziamenti francesi a Mobile, a Fort Toulouse, a Natchez ed a Natchitoches (11). La situazione della colonia si poteva considerare ormai sicura e di qui la necessità di un centro che per posizione geografica concludesse in sé le funzioni di capitale dello Stato. Questo dice della importanza di Nouvelle Orléans, e del vantaggio derivato dall'essere il punto di scambio tra i territori dell'interno e la Francia.

Incaricato alla progettazione del piano urbanistico fu Adrien de Pauger, Assistente Ingegnere reale giunto sul posto al più tardi nel 1720. Impostato ad una rigorosa organizzazione modulare, con l'unica eccezione di un forte asse centrale, il piano prevedeva una uniforme orditura di tracciati stradali della larghezza di undici metri determinanti all'interno della cinta muraria circa cento lotti, quadrati nelle due zone laterali e rettangolari in quella centrale.

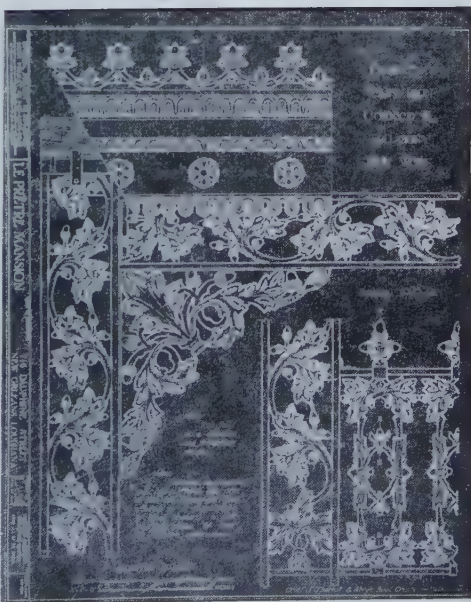
Iniziarono subito a formarsi quelle correnti di influenze locali che formarono la caratteristica di Nouvelle Orléans anche durante i successivi periodi di dominazione spagnola ed americana. La società era un misto tra l'aristocratico ed il mercantile, con una forte percentuale di schiavi comprendente sia i negri importati direttamente dall'Africa o dai possedimenti francesi delle Indie Orientali, che gli schiavi naturali cioè indiani e prigionieri di guerra, ed i « redemptioners », europei impoveriti, per lo più tedeschi, che si erano impegnati a servire per un periodo di tre anni in pagamento del permesso di residenza (12). Il carattere del primo insediamento francese si può comunque riassumere nella funzione politica ed economica svolta dalla colonia nel continente. Autori dello sviluppo del commercio americano su larga scala (13) i francesi svilupparono grandemente i traffici, con conseguente caratterizzazione della vita propria della città con una sua propria dinamica, mentre in agricoltura si produsse un sistema di coltivazione feudale assai simile a quello delle Carolinas inglesi (14).



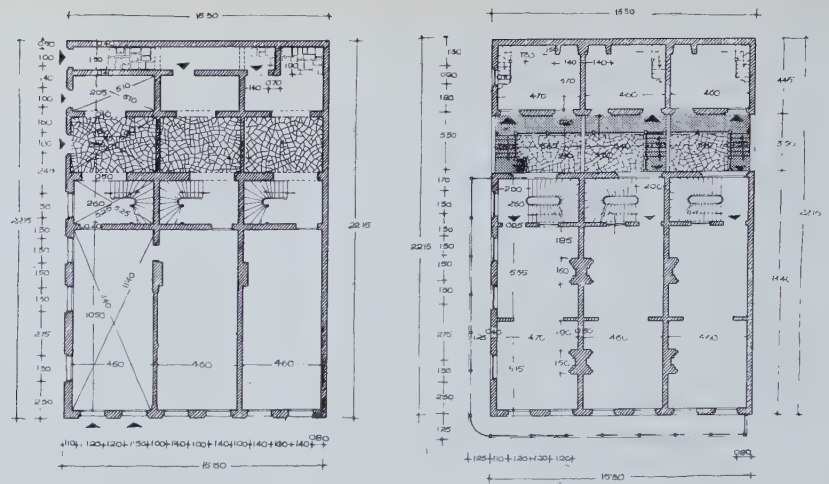
18



19



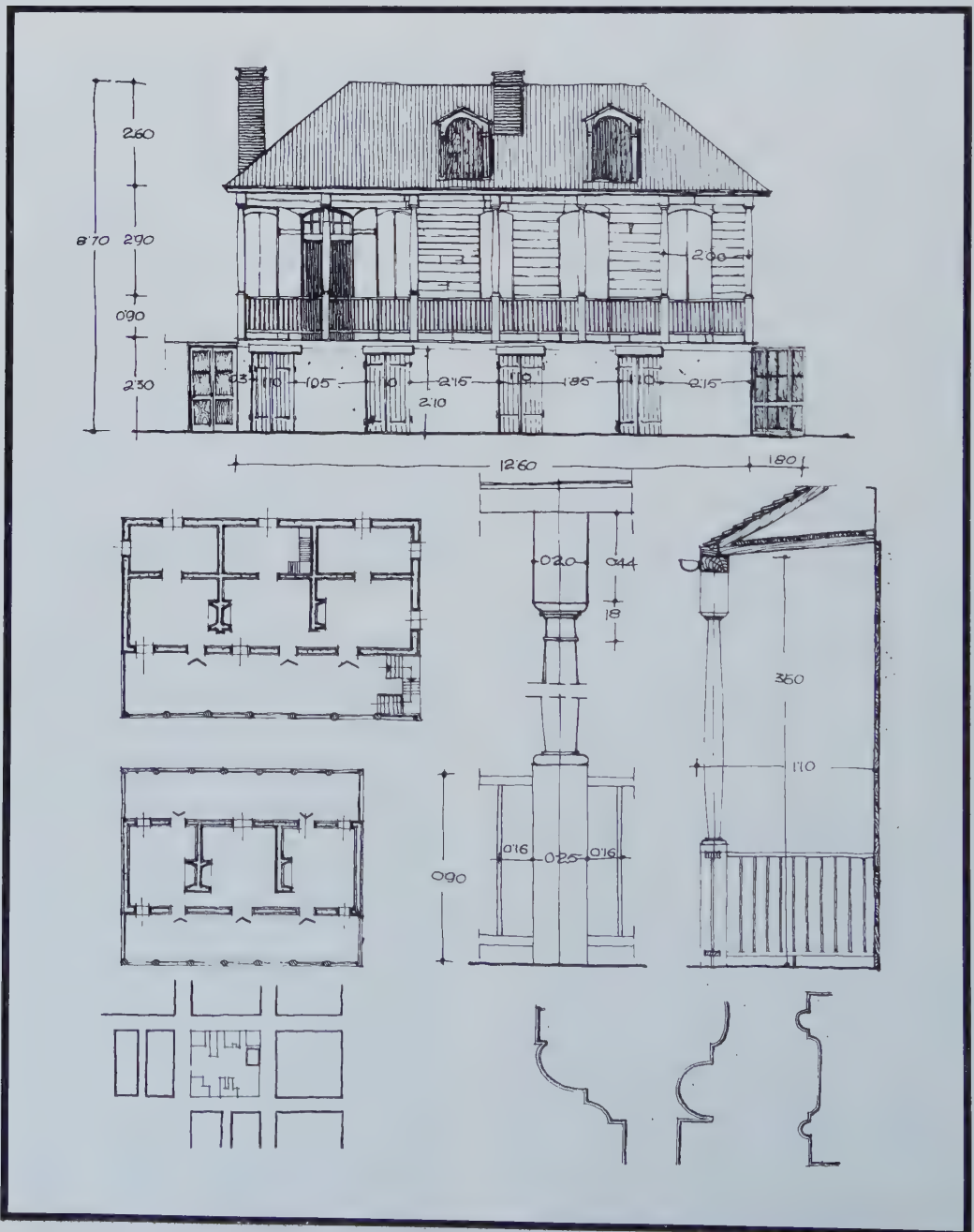
20



21

21. Gally House, 536-42 Chartres Str. Pianta del piano terreno e del piano tipo (v. tipo edilizio M).
22. Mme John's Legacy. Esempio di trasposizione del tipo edilizio coloniale nel Vieux Carré (anno 1726). Pianta, prospetto e particolari.

21. Gally House, 536-42 Chartres Street. Plan of ground floor and typical floor plan (see « Model House » M).
22. Mme. John's Legacy. An example of the transposition of a typical colonial « type » building found in the Vieux Carré (1726). Plan, façade, and details.



22



23

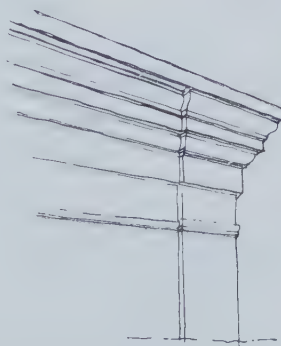
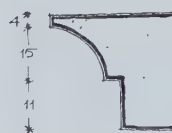
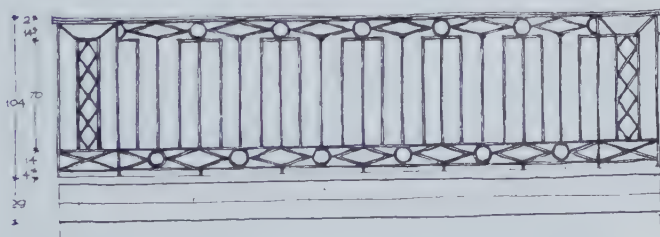
23. Laffitte Blacksmith's Shop (v. tipo edilizio B): una delle prime costruzioni francesi nel Vieux Carré. Prospetto principale.

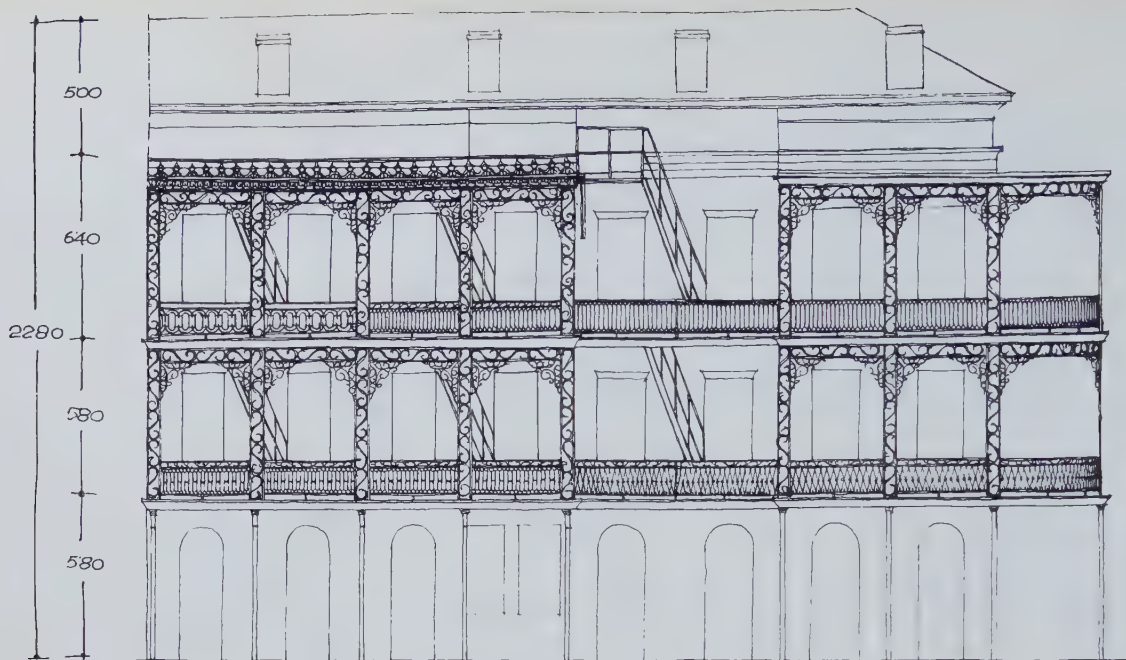
24. Napoleon House. Costruzione francese della seconda fase. Prospetto principale e particolari della elegante loggia continua in ferro battuto.

23. Laffitte Blacksmith's Shop (see « Model House » B) one of the first French constructions in the Vieux Carré. Principal façade.

24. Napoleon House. A French construction of the second period. Principal façade and details of the elegant running balcony of wrought-iron.

24





25

25. Case a schiera francesi a St. Peter Str., angolo Dauphine Str. Prospetto dei quattro ultimi elementi. Le logge sono state aggiunte in un secondo tempo.

26. Soluzione di logge continue, in parte francesi, in parte spagnole. In basso i particolari dei tre tipi di ringhiere, in ferro battuto e ghisa, di cui si è fatto uso nei tre edifici.

27. Esempio di soluzione d'angolo delle logge in ghisa stampata, in un edificio spagnolo dei primi anni del secolo XIX.

28. Esempio di soluzione d'angolo in un tipico edificio spagnolo dal caratteristico timpano sagomato.

29. Loggiati continui di tipo spagnolo sovrapposti a costruzioni francesi di epoca precedente.

25. A group of French houses in St. Peter Street at the corner of Dauphine Street. Front view of the last four houses. Balconies were added at a later period.

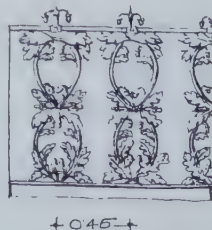
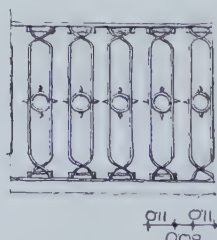
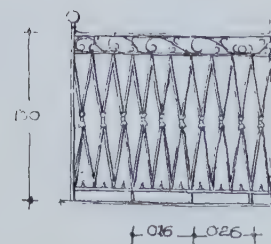
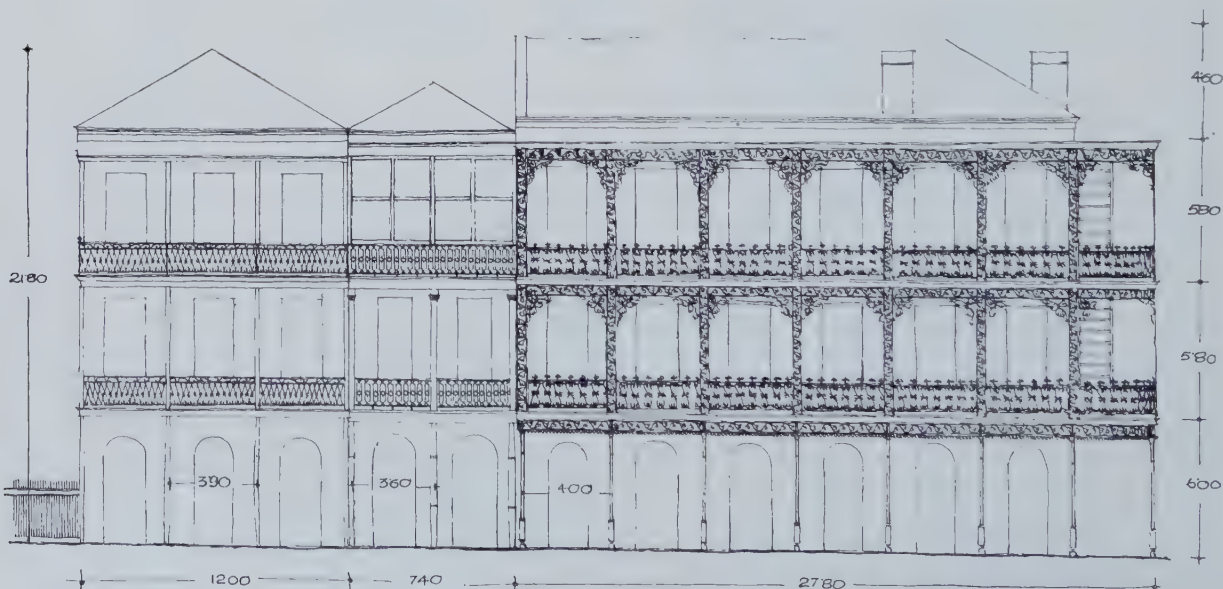
26. A running balcony: partly French, partly Spanish. Seen below: details of three types of railings which were used in the three buildings (in wrought and cast iron).

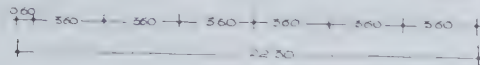
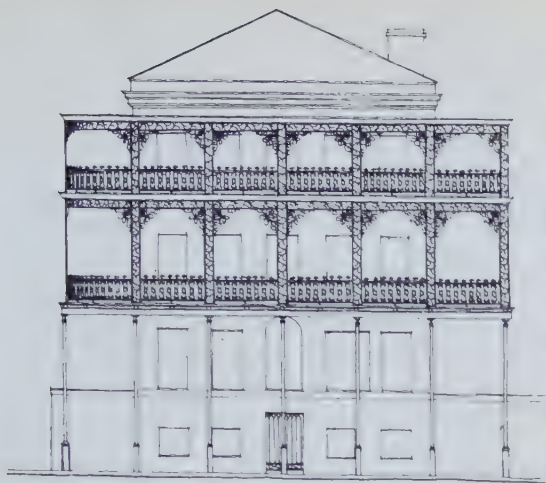
27. Corner of a balcony (cast-iron), found in a Spanish house of the early years of the 19th century.

28. An example of the corner found in a typical Spanish building with a characteristic moulded tympanum.

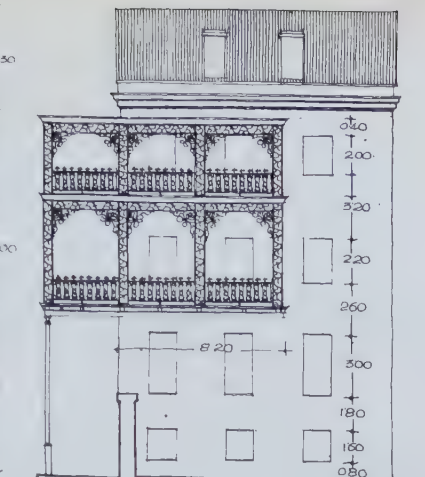
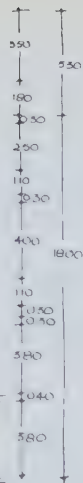
29. Running balconies of the Spanish type superimposed on French buildings of an earlier period.

26

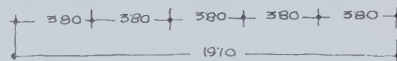
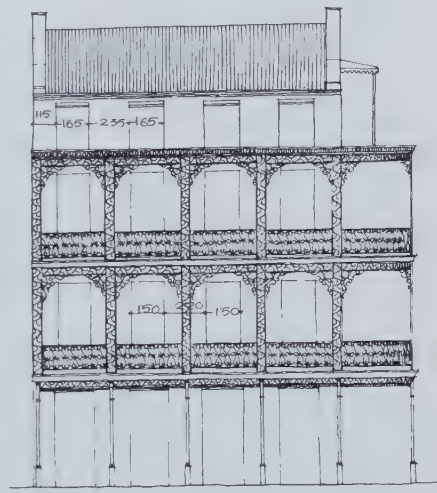
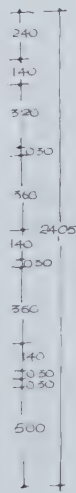
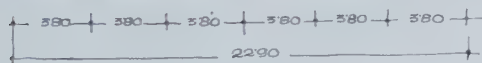
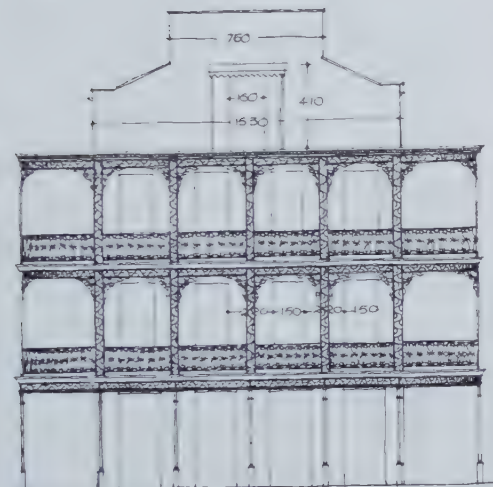




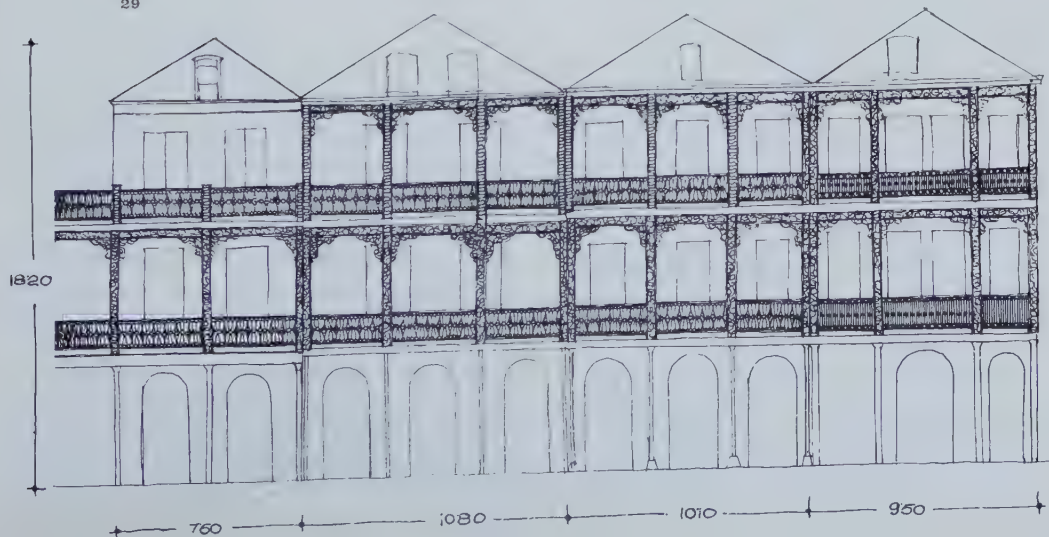
27



28

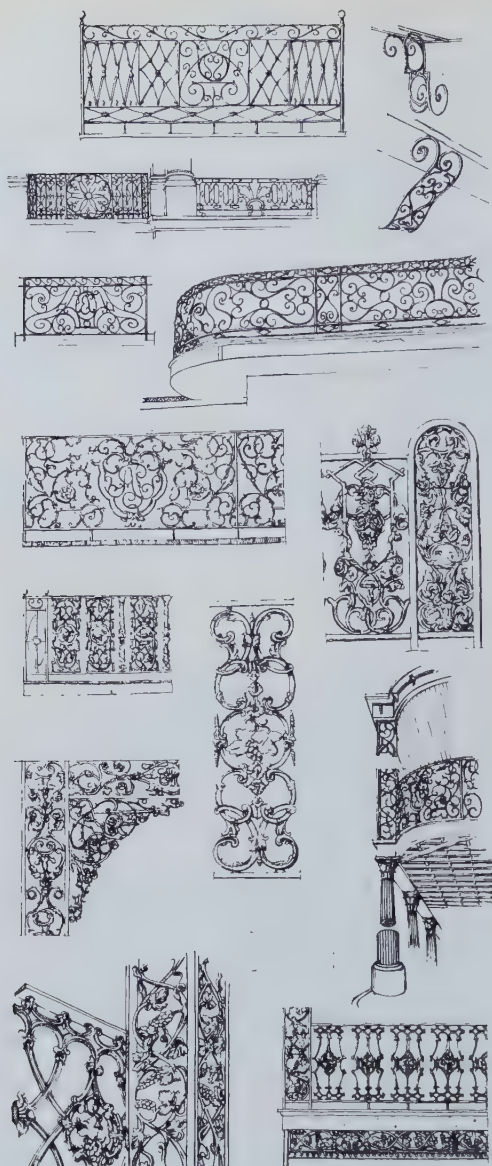


29

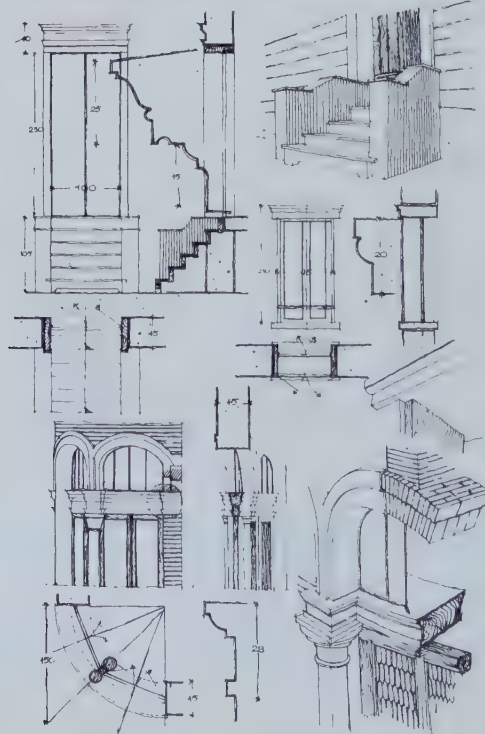


31

30



31



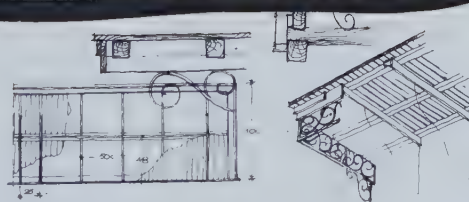
32

Questa prima fase di sviluppo della città si concluse nel 1763. Con la fine della guerra dei sette anni ed il Trattato di Parigi, la Francia perse assieme al Canada anche la Louisiana. Tutto il territorio ad est del Mississippi venne ceduto all'Inghilterra mentre quello ad ovest, compresa Nouvelle Orléans, alla Spagna. Inizia così quel periodo di occupazione spagnola al quale, anche se la città nella sostanza rimase culturalmente francese, è necessario dare la dovuta importanza. Gli spagnoli modificarono profondamente i metodi di governo, l'economia, la legislazione civile, ed anche le peculiarità razziali e sociali della popolazione francese. Solamente il linguaggio ufficiale rimase immutato (15). Per la colonia il passaggio alla Spagna fu veramente una drastica modifica ad un sistema di vita che, per essere basato su di una economia decisamente mercantile, sviluppava principalmente l'iniziativa dei singoli in una comunità che godeva di una assoluta libertà d'azione e di pensiero. La conquista spagnola fu assai più che un semplice prendere possesso della terra. Fu una conquista nel senso più completo, durante la quale istituzioni, leggi, religione ed economia vi vennero trasportate per intero.

Ad accentuare l'evidenza del trapasso dei poteri nei suoi riflessi sullo sviluppo dell'edilizia, gran parte della città del XVIII secolo rimase distrutta in due incendi, uno del 1788 in cui vennero distrutte più di ottocento case e l'altro del 1794 che ne distrusse duecento. Della città francese rimase ben poco oltre al vecchio convento delle Orsoline, tuttora il più bell'esemplare di architettura borbonica negli Stati Uniti. Non mancò comunque il senso di una forte continuità con la cultura e le tradizioni francesi, e le stesse case spagnole risentirono a tal punto il peso di quelle preesistenze che differiscono spesso in maniera totalmente sostanziale dagli analoghi tipi originali o trapiantati nelle altre colonie dell'America Centrale e Meridionale (16). Il periodo spagnolo va quindi considerato positivamente. Al suo attivo vanno ascritti un indubbio riordinamento economico, il potenziamento dell'agricoltura (17), e l'intensificazione degli scambi con l'Europa. Vi fu tuttavia un costante irrigidimento della parte spagnola nei riguardi della francese e viceversa. Comunque, anche se la Francia riconquistò tutta la parte della Louisiana situata ad est del Mississippi col trattato di St. Ildefonso del 1801, la città non fu entusiasta del cambiamento. Aveva in effetti goduto di un notevole periodo di prosperità sotto il governo spagnolo e mentre la parte francese della popolazione era monarchi-

è veramente comprensiva di un processo organico che si determina nel vivo di una realtà storica. È il lento maturarsi di una economia, di una tradizione, e di una cultura a tradursi in termini di tipologia in una sintesi totale. Storia urbana che è storia di una edilizia e, nel caso in questione, appare evidente come l'evolversi di questa sia un progressivo affinamento di valori propri di una società in espansione. L'edilizia del Vieux Carré, anche se non vi si riscontrano gli estremi di una organicità elevata a sistema, presenta pur sempre una notevole graduale evoluzione dei suoi tipi che, ad iniziare da quelli originari francesi, seguirono sviluppi assai coerenti.

I riferimenti alle cronache del tempo ci permettono di spingere agli inizi la nostra conoscenza su una certa edilizia



30. Details of a balcony in wrought-iron. The examples shown are French (as much in conception as in actual execution), yet the more elaborate models show more or less openly the immediate influence of the contemporary Spanish types.

31. Details of balconies in cast-iron. The examples shown are characteristic of the Spanish period and show a complexity of design that is absent in the original and most typical French examples.

32. Building details relating to French and Spanish residences of the first years of the 19th century. It is interesting to note how the problem of the corner has been handled (a 90° angle), illustrated below.

33. The corner of a running balcony. Details of the continuous framework with rectangular elements and the open-slatted floor.

34. Building details of various balconies. The corbels in wrought-iron (lower right) are very interesting.



35. Costruzione spagnola a due piani all'angolo tra Royal e S.te Anne Str.
36. Visione d'insieme di una serie di loggiati spagnoli in ghisa stampata.
37. Visione d'insieme di Royal Street.
38. Royal Street in un'altra veduta dall'angolo con Dumaine Str
39. Angolo di Royal Str. con St. Philip Str. Costruzione francese con i loggiati parte in ferro battuto, parte in ghisa stampata.
40. Angolo tra Royal e Dumaine Str. Uno dei migliori esempi pervenutici di costruzione spagnola di una certa importanza.
41. Una via del Vieux Carré.

35. A two floor Spanish building at the corner of Royal and St. Anne Streets.
36. General view of a series of Spanish balconies in cast-iron.
37. General view of Royal Street.
38. Royal Street, another view from the corner of Dumaine Street.
39. Corner of Royal and St. Philip Streets. French buildings with balconies partly in wrought-iron, partly in cast-iron
40. Corner of Royal and Dumaine Streets. One of the best remaining examples of Spanish construction of a certain importance.
41. A street of the Vieux Carré.









costituente allora il tessuto connettivo. B. Latrobe (20) riferisce nelle sue memorie che «la maggioranza delle case del tempo era ad un solo piano, i tetti molto inclinati, e le linee di gronda proiettate all'infuori sopra il marciapiede per circa un metro e mezzo»; dice inoltre di una graduale americanizzazione della casa europea che richiedeva accessi individuali con corridoi o balconate a ciascuna stanza della casa. I tipi più interessanti erano quelli «half-timbered», cioè ad ossatura in legname che egli trovava simili alle vecchie case della Nuova Inghilterra ponendo in particolare risalto come coloni francesi avessero alcune tradizioni comuni con quelli inglesi. Tipiche dell'edilizia coloniale francese sono le case ad un piano composte di tre o quattro stanze allineate, con camini in pietra al centro o alle estremità della costruzione. Una «galerie» permette di accedere alle varie stanze che possono essere ulteriormente suddivise per formare piccole stanze da letto. La copertura in questo tipo edilizio è tipicamente di stile coloniale francese, a tetto con forte pendenza nell'area della zona di abitazione, ed inclinazione molto inferiore sulla «galerie» perimetrale. Pochissime case coloniali francesi si trovano oggi nel Vieux Carré. La più vecchia di queste è la «Madame John's Legacy» a Dumaine Street, costruita tra il 1726 e il 1728 da Jean Pascal (21).

L'organismo di queste case è estremamente semplice e di solito non presenta soluzioni di continuità tra una unità e l'altra. Queste vennero inserite nei lotti come elementi isolati ma, dalla necessità di un orientamento sul lato prospiciente la strada, derivò un'organizzazione degli ambienti in profondità con conseguenti caratteristiche di tipo urbano. Il graduarsi in profondità, con un impianto strutturale immutato, determinò la prevalenza delle due fronti, quella sulla strada e quella sul patio. È questa la prima e sostanziale modifica del tipo originario, il quale è così pronto ad una costante ripetizione, pur non essendo ancora elemento tipico di schiera in quanto indipendente strutturalmente dagli elementi contigui. Altro aspetto della trasformazione è la scomparsa della «galerie», come elemento intermedio tra i vani componenti l'organismo edilizio, e di conseguenza l'immediata intercomunicabilità tra i vari ambienti.

Con l'evolversi dell'economia e con il relativo incremento edilizio la casa di derivazione francese, superata ormai la fase iniziale, si sviluppò sia come abitazione singola, per lo più di particolare importanza, sia come elemento ripetibile

legato ad un principio di industria edilizia (22).

Case con particolari necessità di rappresentanza, a più piani, racchiudenti un patio attrezzato, e case d'affitto che rispondono in maniera inequivocabile ad una economia mercantile basata su di un buon livello economico medio. Ambedue questi tipi rispondono in pieno alla organizzazione degli ambienti in profondità, e presuppongono la possibilità di ripetizione; comunque sono ancora caratterizzati dalla mancanza di una distribuzione interna evoluta. I vani sono comunicanti tra loro direttamente, indifferenziati nel dimensionamento, e per lo più privi di quell'elemento esterno, la loggia coperta lungo tutto il perimetro, che sarà poi caratteristica del tipo spagnolo. Modifiche sostanziali vennero introdotte nella tecnica costruttiva. Abbandonato l'uso del legno, venne adottata la struttura in muratura continua con tramezzature pure in muratura e solai in legno. Tale sistema strutturale nel suo progressivo affinamento comprende una gerarchia di elementi tra cui sempre più importanti sono i setti murari orientati nella direzione lunga del lotto. Va considerato inoltre che i collegamenti verticali vennero sempre privati di quei significati spaziali propri dei successivi tipi spagnoli. La scala non fu intesa come fatto di particolare importanza all'interno dell'edificio.

I tipi di origine francese determinarono comunque in pieno la strutturazione interna nell'ambito dell'isola, sia sul piano dell'impianto planimetrico, che del conseguente aspetto volumetrico. Spetta invece alle successive evoluzioni di questi tipi con componenti spagnole, quel conseguimento dei valori tipici di ordine spaziale ed architettonico propri dell'attuale ambiente del Vieux Carré. La distribuzione interna più evoluta, ed il senso della strada intesa come fatto totale, nel quale si dissolvono i singoli episodi, sono indubbiamente apporto della successiva influenza spagnola. Evoluzione dei tipi edilizi e organizzazione di questi sul piano urbano, sembra in questo vedere riflessa la volontà espressa in tutti gli altri campi. Imporre cioè a tutto una legge ed un equilibrio. E quello che significano ora gli ambienti, la loro notevole omogeneità di valori e di significati, rispecchia il senso di una intesa più profonda e di una volontà ad esprimere in maniera unitaria una condizione più omogenea. I contatti assai più frequenti con le colonie spagnole confinanti con la Louisiana, accentuò in maniera decisiva il carattere mercantile della città. L'inserimento della colonia nell'immenso corpo del dominio spa-



40

gnolo significò un processo di evoluzione. Non più provincia isolata, bensì più attivo centro di scambi con le isole, con l'altra costa del continente e con l'Europa.

I tipi edilizi riflettono appieno questo evolversi. Il patio si arricchì notevolmente rispetto al più semplice di tipo francese, e divenne il centro di vita all'interno della casa (23). La tecnica costruttiva si affina e pur accettando sostanzialmente i tradizionali procedimenti francesi è da accennare come l'applicazione delle logge annullò evidentemente il valore di chiusura della tradizionale copertura francese a padiglione, e suggerì nella maggioranza dei casi il semplice tetto a due falde nascosto sulla fronte dal caratteristico timpano. Le complesse ed elaborate ringhiere di ghisa stampate, importate dall'Europa, vennero in questo periodo a sostituire le discontinue balconate francesi in ferro battuto, reale testimonianza del cospicuo potenziamento dei traffici e del-

l'economia propria della città. Logge continue inoltre ne racchiusero spesso anche il vano interno creando il giusto rapporto di continuità tra la casa ed il patio dove la scala spesso si definisce architettonicamente come collegamento bene evidenziato e necessario contrappunto alla stesura orizzontale delle logge interne (vedere tipi edilizi).

L'aspetto fondamentale nel quale si risolvono molti dei significati di ordine espressivo degli ambienti del Vieux Carré è un certo fondo coesivo, una qualità uniforme nella quale si inserisce una eccezionale ricchezza di ritmi e di punteggiature. Questa materia di base nel pulsante svolgersi dei suoi motivi manifesta una costruzione salda ed organica, e si delimita in uno spazio concluso da una geometrica concezione di insieme. Esiste una dimensione del « vano strada » preordinata e costante, che trova la sua giusta misura, la sua definizione nelle sequenze dei loggiati e nella loro grande vivacità di figurazioni



46

41

dai disegni diversi, ed armonicamente concatenati. Caratteristica propria degli spazi del Vieux Carré è quella di risolversi unicamente nel normale discorso del tessuto viario, determinato in maniera molto rigorosa dalle isole quadrate.

Non vi sono spazi particolari, punti focali che possano accentrare ciò che è predisposto nel tessuto viario ed assurgere al ruolo di piazza, o slarghi, o altri elementi che creino una qualche differenziazione pur nell'ambito della diffusa omogeneità.

L'elemento di maggiore intensità e di maggiore interesse è indubbiamente la costante ripetizione dei loggiati fiancheggianti il vano strada. Nel loro ambito si risolve in gran parte il significato di questi ambienti in cui si realizza in maniera totale l'unione tra l'interno e l'esterno della casa. La loggia ricorrente è un perfetto elemento d'unione. La casa si affaccia nel vano strada, ed in essa riversa il senso di una vita, vissuta in una stretta partecipazione con gli altri. E nella strada del resto si prova appieno una immediata comunicabilità con tutto l'ambiente. Al piano terreno sono i negozi, i numerosi bar, i famosi locali delle orchestre jazz. Il senso di « vita nella strada » tipico delle città



47



48

42

49



42. Veduta d'insieme di una costruzione spagnola posta ai confini del Vieux Carré (600 Esplanade Avenue).

43. Soluzione d'angolo: Pontalba Apartments, S.te Anne Street.

44. Soluzione d'insieme dei loggiati in un blocco di abitazioni a schiera del periodo spagnolo.

45. Particolare dei loggiati di una costruzione eseguita negli ultimi anni della dominazione spagnola.

46. Due esempi di balconate spagnole, la prima in ghisa stampata, la seconda in ferro battuto.

47. Un caratteristico scorcio assai comune nei portici del Vieux Carré.

48. Loggiati. Un particolare.

49. Accanto ad un'abitazione spagnola dai ricchissimi loggiati, la più antica costruzione francese oggi rimasta: la M.me John's Legacy.

50. Logge realizzate in ghisa stampata in una costruzione su tre piani di piccole dimensioni.

42. General view of a Spanish building located within the confines of the Vieux Carré (600 Esplanade Avenue).

43. A corner: Pontalba Apartments, St. Anne Street.

44. Solution of the problem of continuous running balconies as found in a block of houses dating from the Spanish period.

45. Details of balconies in a building of the last years of Spanish domination.

46. Two examples of Spanish-type balconies, the first in cast-iron, the second in wrought-iron.

47. A characteristic view near the portals.

48. Balconies. A detail.

49. Beside a Spanish house with particularly beautiful balconies; is found the oldest extant French building: Mme. John's Legacy.

50. Balconies executed in cast-iron on a small three story building.





51

51. Particolare di ringhiera in ghisa stampata.
52. Soluzione d'angolo in ghisa stampata.
53. Sedia di modello tardo spagnolo.



52

51. Details of railings in cast-iron.
52. A corner in cast-iron.
53. A chair in the late Spanish style.

europee qui si ritrova intero, anzi accentuato da una maggiore vivezza, dal fermento tipico di una città che vive di quel commercio e di quegli scambi, propri di una economia che conserva intero un dinamismo pionieristico.

In questi ambienti assurgono naturalmente a particolare importanza gli incroci dove si affacciano gli angoli delle quattro isole. Qui confluiscono i ritmi ricorrenti che si risolvono in soluzioni d'angolo che non interrompono la continuità della superficie avvolgente gli edifici. In questi « nodi » si trovano gli edifici più importanti che rappresentano l'unica eccezione all'uniforme tipologia edilizia. Questi edifici, pur mantenendo costante la soluzione dei loggiati continui, si pongono spesso nell'insieme con una certa autonomia; la parte terminale si estranea al tipico andamento orizzontale, ed a mezzo di altane, frontoni ed altri elementi inseriscono un accenno di verticalismo che ripropone l'individualità del singolo.

In questo quadro generale è possibile, appunto per il connettersi dei dati di ambiente, ricostruire un modo di vita, riandare ad un costume e ad una struttura societaria. Al di fuori della grande vivacità dell'insieme delle logge in cast-iron, e delle pareti in mattoni o intonacate a vari colori che costituiscono il sostegno solido al vano strada, è possibile ritrovare il senso di spazi non retorici in cui si realizza intera una condizione di cultura anche evoluta, ma comunque strettamente aderente al nuovo clima americano. Clima non esclusivamente ascrivibile alle particolari derivazioni europee, ma pur sempre prima americano, e poi determinato nel contesto di una cultura e di un costume sentiti a distanza.

Si riscontra nel Vieux Carré una qualità di spazi povera di particolari espressioni formali e frutto di una concezione spaziale che esula dai temi ambiziosi e sorprendenti. È uno spazio che conserva intero un preciso senso « domestico ».



53

45

La casa infatti non cessa mai di essere il protagonista principale, al punto di delimitare con le logge una propria porzione di spazio nell'ambito del vano strada. Ed in questo c'è già un atteggiamento del tutto organico, una espressione totale nell'ambito di una funzione, quella di aprirsi all'esterno. In questo senso organicità elevata a sistema, le costanti si assommano, la trama si assume una omogeneità, si costituisce quasi a norma, ed in quanto accettazione e trasmissione di questa si dà vita a quel fenomeno di profonda osmosi tra una generazione, un'epoca, e le altre qual'è la tradizione. Sono spazi privi di retorica e se anche una certa agiatezza economica derivò delle ambizioni rappresentative, queste si esprimono a mezzo del singolo. Di qui l'indubbia tendenza al decorativismo pittorico, i molti elementi decorativi, i colori che vanno dalle ocre ai rossi delle pareti, ai verdi ed i gialli delle mostre dei negozi, ai bianchi ed ai neri dei ferri lavorati.

L'evidenza di una comune tematica riesce comunque a riassumere ciascuno di questi elementi particolari in una visione più generale, comprensiva di un comportamento strutturale basato principalmente su una concezione spaziale non aprioristica, e su un connettersi di dati formali in una identità di livello espressivo. Per la sua propria caratteristica questa edilizia si presta in particolare modo a riassumere i significati profondi e particolari della sua propria struttura sociale e comunitaria. Il linguaggio architettonico qui si presta più che altrove ad essere inteso come fatto di costume. Si diceva di clima americano, ed ora l'argomento torna attuale. Riaffiora la profonda capacità ad essere totalmente se stessi. E questo « clima » non è mai stato così genuino e vero come agli inizi dell'America, quando a dargli vita sono stati gli stessi europei.

Marcello Petrignani

- (1) STANLEY CLISBY ARTHUR, *Old New Orleans*, Harman-son, N. Orleans 1957, p. 3-5.
- (2) R.H. GABRIEL, *Main Currents in American History*, Appleton 1942. « Mentre l'autogoverno era alla base delle colonie inglesi... nel dominio spagnolo non vi era invece, legge o costituzione al di sopra del monarca », pag. 17-18.
- (3) W. B. MUNRO, *Crusaders of New France*, Allen Johnson 1918. « Le autorità di Parigi erano assai contrarie di vedere le colonie diventare autosufficienti industrialmente e preferivano venissero importati i prodotti principali », pag. 195.
- (4) W. CUNNINGHAM, *Saggio sulla civiltà occidentale nei suoi riflessi economici*, Vallecchi 1945, vol. II, pag. 202.
- (5) U. D'ANDREA, *La rivoluzione moderna si chiama « America »*, Cappelli, 1956. « Il punto di partenza degli Stati Uniti era una lotta contro il colonialismo europeo per fondare una democrazia di eguali », pag. 27.
- (6) STANLEY CLISBY ARTHUR, *op. cit.*, pag. 108-III.
- (7) H. HANDLIN, *Chance or Destiny*, Little Brown e Co., 1954. « New Orleans veniva considerata un territorio straniero per gli americani », pag. 36.
- (8) A. VANNEST, *The Records of America*, Scribner 1942. « La cultura e la vita intellettuale di New Orleans si basava sul conservatorismo di due secoli di vita aristocratica », pag. 219.
- (9) STANLEY CLISBY ARTHUR, *op. cit.*; « dal 1717 al 1721, prima che De Pauger tracciasse il Vieux Carré la prima popolazione della città si era radunata a Bayou Saint John, presso l'attuale City Park », pag. 70.
- (10) MORRISON, *Early American Architecture*, Oxford University Press, N.Y., 1952, pag. 224.
- (11) FAULKNER, *A Visual History of the United States*, Schuman, N.Y. 1953, « mentre i coloni inglesi costituivano sedi permanenti, industrie ed istituzioni governative, i francesi colonizzavano l'America del Nord in modo diverso. Interessati principalmente alla ricchezza che potevano ottenere con il commercio stabilivano più che altro forti ed avamposti », pag. 106.
- (12) *The New Orleans City Guide*, Houghton Mifflin Company, Boston 1938. « Nel 1724 il Code Noir, serie di leggi scritte originariamente per i negri di San Domingo, fu applicato in Luisiana da Bienville. Esso comprendeva poi alcuni paragrafi aggiuntivi che ordinavano l'espulsione degli ebrei dalla provincia », pag. 77-83.
- (13) R. E. RIEGEL, *America Moves West*, Holt e Co. N.Y., 1957. « La lingua francese era più usata di quella inglese e molti termini commerciali del momento hanno una origine francese », pag. 148-49 e 158.
- (14) DAVIS, *The Americas in History*, Ronald N.Y., 1952, pag. 162-67.
- (15) HODDING CARTER, *Lower Mississippi*, Reinhart e Co. N.Y., 1962, pag. 90.
- (16) *The New Orleans City Guide*, *op. cit.*, p. 8-12.
- (17) MELVIN, *New Orleans*, p. 21.
- (18) *The New Orleans City Guide*, *op. cit.*
- (19) H. HANDLIN, *op. cit.*, pag. 46-49.
- (20) TALMADGE, *The Story of Architecture in America*, pag. 131 e segg.
- (21) VANNON, *History of the South America*, pag. 29 e segg.
- (22) C. MERRIL, *Economy in the Old South*, Allen 1949, pag. 67.
- (23) STUART M. LYNN, *New Orleans*, Hastings House, N.Y., 1949, p. 79.
- ANDREWS, *The Colonial Period in American History*, Yale University Press 1937.
- BAKER N.B., *The American Cities*, Brace & Co., N.Y., 1949.
- BALDWIN, *The Stream of American History*, American Book Co., 1952.
- BOLTON H., *The Spanish Brother Lands*, Allen Johnson 1921.
- CARTER HODDING, *Lower Mississippi*, Reinhart & Co. N.Y., 1942.
- CLISBY ARTHUR S., *Old New Orleans*.
- COUCH, *Culture in the South*, Chapel Hill ed., 1935.
- CUNNINGHAM, *Saggio sulla civiltà occidentale nei suoi riflessi economici*.
- D'ANDREA, *La rivoluzione moderna si chiama America*, Cappelli 1956.
- DAVIDSON, *Life in America*, Houghton Mifflin, Boston, 1951.
- DAVIS, *The Americas in History*, Ronald N.Y., 1952.
- DE VOTO, *The Course of Empire*, Houghton Mifflin, Boston, 1952.
- DODD W., *The Cotton Kingdom*, Allen Johnson, 1919.
- FAULKNER H., *A Visual History of the United States*, Schuman N.Y., 1953.
- FISH, *Society and Thought in Early America*, Longmans Green & Co.
- GABRIEL R., *Main Currents in American History*, Appleton, 1942.
- HANDLIN H., *Chance or Destiny*, Little Brown & Co. 1954.
- KANE H.T., *The Bayous of Louisiana*, Morrow, N.Y., 1944.
- LATROBE H.B., *The Journal of Latrobe*, Appleton, N.Y., 1905.
- LYNN S., *New Orleans*, Hastings House, N.Y., 1949.
- MARRYLEBONE, *New Orleans*, Butler, Yale U., 1952.
- MERRILL C., *Economy in the Old South*, Allen, 1949.
- MORRISON, *Early American Architecture*, Oxford University Press, N.Y., 1952.
- MUNRO W.B., *Crusaders of New France*, Allen Johnson, 1918.
- ODUM H., *The Way of the South*, MacMillan N.Y., 1947.
- RIEGL R.E., *America moves West*, Holt & Co., N.Y., 1957.
- SHEPARD W., *The Ispanic Nations in the World*, Allen Johnson, 1919.
- TALMADGE, *The Story of Architecture in America*, Norton & Co., N.Y., 1936.
- TROWBRIDGE, *The Desolate South*, Little Brown & Co., N.Y., 1956.
- VANNEST A., *The Records of America*, Scribner, 1942.
- VANNON J., *The History of South America*, Alborne, 1943.
- VAN WOODWARD C., *Origins of New South*, Louisiana Un. Press., 1951.
- WERTENBAKER T.J., *The Old South*, Scribner's Sons N.Y., 1949.
- WERTENBAKER T.J., *The Guide of Louisiana*.
- WERTENBAKER T.J., *Louisiana, a guide to a state*, Hastings House, N.Y., 1941.
- WERTENBAKER T.J., *The New Orleans Cityguide*, Houghton Mifflin, Boston, 1938.



I) Tipi coloniali rurali

Il tipo coloniale francese fu realizzato nelle piantagioni prossime a New Orleans sino al 1800 circa; in seguito, dopo il 1850, fu ripreso e rinnovato, in forme georgiane e neo-classiche. L'edificio era a struttura portante in legno e riempimento di mattoni (« briqueté-entre-poteaux »), con copertura realizzata in embrici di legno, in un primo tempo, e successivamente in cotto o lastre di ardesia.

A) Tipo a « galerie » unica. La pianta, quadrata o rettangolare, è suddivisa in quattro o sei ambienti intercomunicanti e tali da assicurarle una certa flessibilità. L'edificio venne costruito in generale su di un solo piano e spesso rialzato fino ad un'altezza di metri 1,80-2,00. Questo tipo afferma il concetto, tipicamente francese della casa a ballatoio, ogni gruppo di due ambienti è disimpegnato infatti da una unica loggia esterna, alla quale si accede mediante la scala principale anche essa esterna. La copertura, in tegole di legno veniva eseguita a falde di diversa inclinazione, similmente alla contemporanea architettura inglese del Nord America (v. Morrison, « Early American Architecture », op. cit.).

B) Tipo a doppia « galerie » (XVIII sec). Fornito di doppia scala esterna, nel caso che la costruzione venisse sopraelevata, rappresenta una variazione del prototipo « A ». L'introduzione della seconda « galerie » ha il vantaggio inoltre di rendere indipendenti tutti i singoli ambienti.

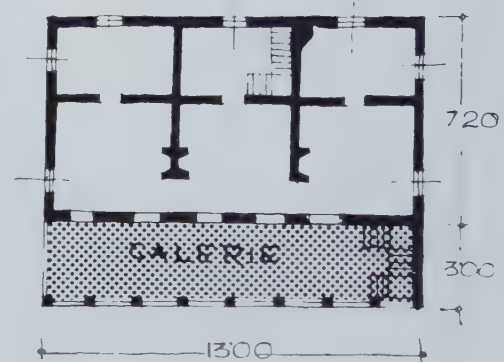
C) Tipo a « galerie » perimetrale (Philip. White Plantation, XVIII sec.). Terzo ed ultimo sottotipo della fine del XVIII secolo che testimonia la più compiuta espressione dell'architettura coloniale. Il concetto della casa-ballatoio, mai abbandonato a New Orleans, tranne nella seconda fase dell'espansione urbana, qui si attua pienamente in una costruzione a due piani caratterizzata da una maggiore complessità di impianto strutturale.

II) Prima fase di espansione urbana

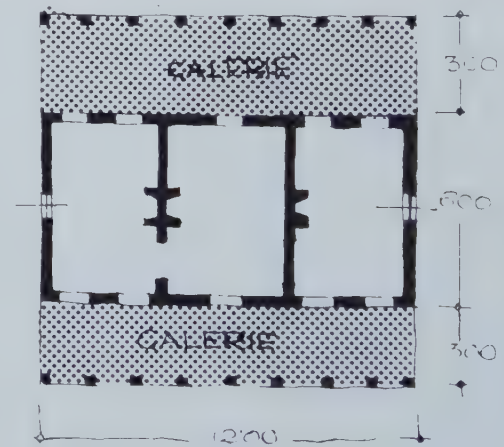
D) Casa Laffite, come la « M.me John's Legacy » rappresenta il caratteristico tipo edilizio adottato nella prima fase di espansione urbana. Non essendo legato da vincoli particolari (come la necessità di costruire nell'intera profondità del lotto, verificatasi in seguito), e preceduto dai soli tipi coloniali A, B e C, ne ripecchia il carattere integralmente come nella « M.me John's Legacy », oppure viene adattato alle esigenze di una economia familiare svolta esclusivamente nell'ambito dell'abitazione stessa (« Laffite Blacksmith Shop »). Casa Laffite presenta una pianta quadrata, divisa in quattro vani

Il Vieux Carré di New Orleans:

i tipi edilizi più importanti

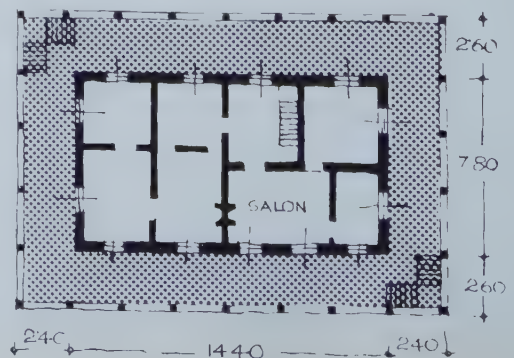


A. Tipo a « galerie » unica



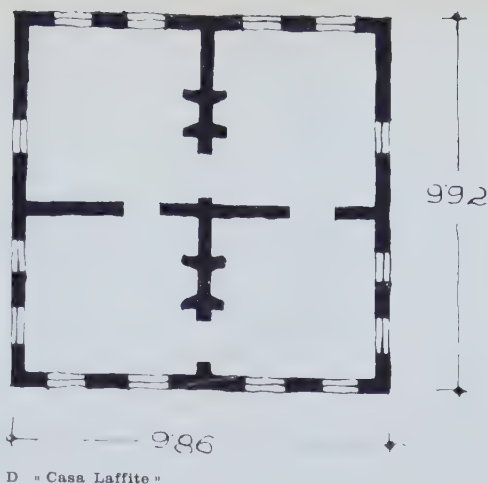
B. Tipo a doppia « galerie »

C. Tipo a « galerie » perimetrale



simmetrici ed intercomunicanti. Scale di legno interne permettono di salire al sottotetto, anch'esso suddiviso in quattro ambienti con finestre a mansarde. Ogni singola stanza è dotata di un ingresso indipendente dalla strada.

E) (732 Toulouse Street). Il tipo « D » inoltre si adatta su una piccola porzione della profondità del lotto, dando luogo alla più caratteristica abitazione coloniale francese. La costruzione è ancora del tipo « briqueté-entre-poteaux », formata cioè da un'ossatura portante di travi di cipresso disposti ad interassi regolari di m 1.00-1.20 circa, controventati in diagonale, le cui estremità inferiori profondamente infisse nel terreno, ne costituiscono la fondazione. Il vuoto restante fra le travi è riempito in opera laterizia intonacata. Nell'esempio considerato, l'aggiunta di due ambienti più piccoli sul retro dà luogo alla caratteristica unione di due blocchi paralleli, destinati rispettivamente all'abitazione ed ai servizi, separati tra loro dal patio. La scala principale è sul retro, affacciata sul patio ed in prossimità dello sbocco del passo carrabile; tuttavia le due stanze frontali sono accessibili direttamente dalla strada in accordo con il concetto francese di concedere ai vari ambienti la massima individualità e libertà di passaggio. Si noti anche la possibilità, probabilmente spesso realizzata, di separare l'abitazione in due parti completamente distinte.



D « Casa Laffite »

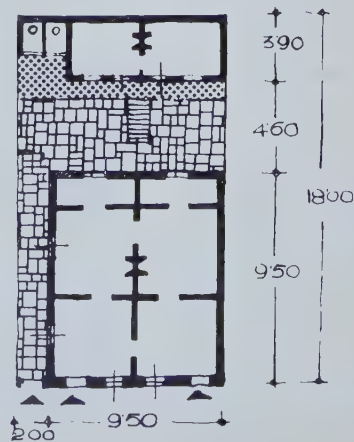
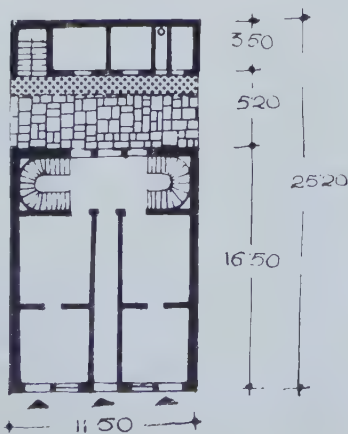
III) Seconda fase di espansione urbana
F) (509-II Royal Street - costruzione in mattoni su tre piani eseguita nel 1835). Il tipo E si trasforma notevolmente durante la fase spagnola mediante l'apporto sensibile di nuovi caratteri espressamente volti a migliorarne l'aspetto architettonico e la distribuzione interna. Un lungo corridoio assiale ha il compito di sostituire il passo carrabile (« porte cochère ») francese, e dalla ridotta dimensione in profondità del lotto, in relazione alla ampiezza del fronte su strada, deriva inoltre una buona distribuzione dell'edificio nell'area disponibile anche se, a causa delle costruzioni laterali poste a filo del lotto, l'affaccio deve considerarsi possibile solamente sul patio o sulla stessa strada. Il blocco dei servizi è a due piani, con scala comune.

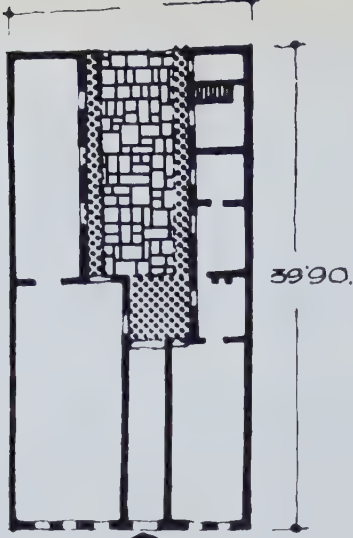
Si può notare nell'insieme una ricerca architettonica di grande interesse, impostata particolarmente sul nuovo e più consapevole significato che assumono i due scaloni, ed una notevole flessibilità ottenuta attraverso una pianta di tipo convenzionale.

G-H) (527-33 Royal St.-Girod House). I tipi edilizi G e H sono particolarmente significativi della seconda fase dell'evoluzione del Vieux Carré. Le caratteristiche di tipo urbano sono da considerarsi ormai definiti-

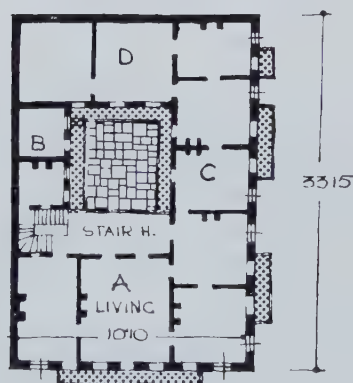
E. 732 Toulouse Street

F. 509 - II Royal Street

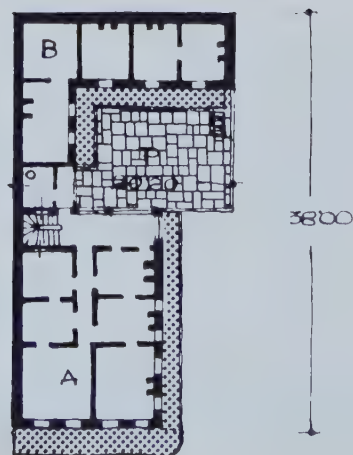




G-H. 527-33 Royal Street, Giroud House



I. Bosque House

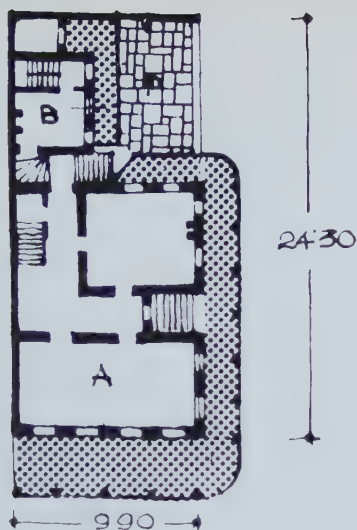


vamente acquisite, e concetti già definiti, quali la utilizzazione della intera profondità del lotto, determinata da necessità ed interessi urbani sempre crescenti, l'abbandono della costruzione ad un piano in legno, e la conseguente adozione di una struttura muraria interamente laterizia qui sono pienamente affermati. Al contempo la necessità di sfruttare al massimo il terreno a disposizione, e la esigenza di una architettura rappresentativa e, non ultimo, l'abbandono delle precarie costruzioni che fin troppe volte avevano subito i danni derivati dai frequenti incendi, sono elementi che trovano piena rispondenza nel primo tipo ad «U», con patio circondato su tre lati dai corpi di fabbrica. La Giroud House completa questa disposizione e circonda tutti i quattro lati dell'area, con costruzione su due o tre piani, determinando il massimo sfruttamento di questa.

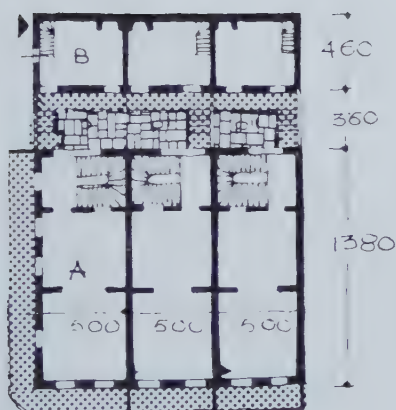
Il concetto basilare rimane comunque ancora quello della ripetizione lineare di un unico ambiente, vi è un'assenza completa di corridoi di disimpegno ed ancora intercomunicabilità tra i vani. La scomparsa delle «galeries» continue, che sarebbero state difficili a realizzare e costose da eseguire in un edificio a più piani, determina l'adozione dei tipici balconi isolati, chiusi dalle caratteristiche ringhiere di ferro battuto, dal disegno elegante e vivace insieme. Se il singolo edificio acquista interesse, è altrettanto vero però che la mancanza di un concetto informatore unico fa sì che la compagine edilizia sia ben lontana da quell'unità che l'impianto urbano sembra richiedere e che si realizza solamente nella terza fase, in seguito all'intervento spagnolo.

I) Bosque Home. La costruzione è a mattoni, su tre piani. L'organismo, messo a confronto con i due tipi francesi precedenti, mette in rilievo i punti fondamentali che caratterizzano le innovazioni ed i miglioramenti apportati alla casa di abitazione nella fase spagnola dell'edilizia del Vieux Carré. Osserviamo poi come, in questo tipo particolare, il blocco di abitazione e rappresentanza ed il blocco dei servizi siano completamente separati pur essendo i due corpi di fabbrica contigui. Nell'ambito dei due blocchi, i singoli ambienti sono nettamente isolabili, essendo disimpegnati dal corridoio centrale. Le singole parti (ed in particolare la scala) sono architettonicamente più caratterizzate e la bucatina più rispondente alle necessità interne. All'esterno il trattamento superficiale della facciata è realizzato mediante l'adozione delle logge continue in ghisa stampata, importate dalla Spagna.

L) Le Prêtre Mansion, 716 Dauphine St. Altra casa di abitazione spagnola, appartenente alla seconda fase, edificata su tre piani in mattoni. Presenta una caratterizzazione maggiore della precedente, ed inoltre notevoli

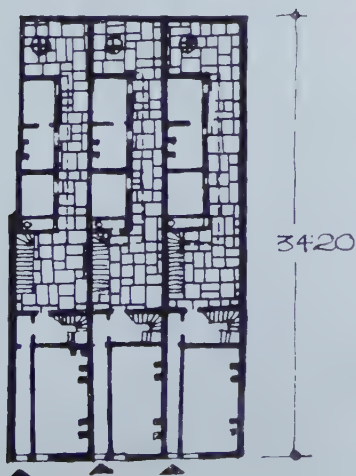


L. Le Prêtre Mansion



M. Gally House

N. 719-25 St. Louis Street



punti di contatto con i tipi francesi della seconda fase G ed H. Questo edificio abolisce definitivamente il concetto francese di « serie di vani indifferenziati ». Qui ciascun ambiente ha dimensioni e caratteristiche proprie, è isolabile, disimpegnato complessivamente da ben quattro scale distinte per la parte padronale e quella di servizio. Lungi da un risultato di eccessivo frazionamento è mantenuta in notevole misura la compenetrazione tra le varie parti, con notevoli risultati architettonici anche a prescindere dalle bellissime logge che fasciano completamente due lati dell'edificio.

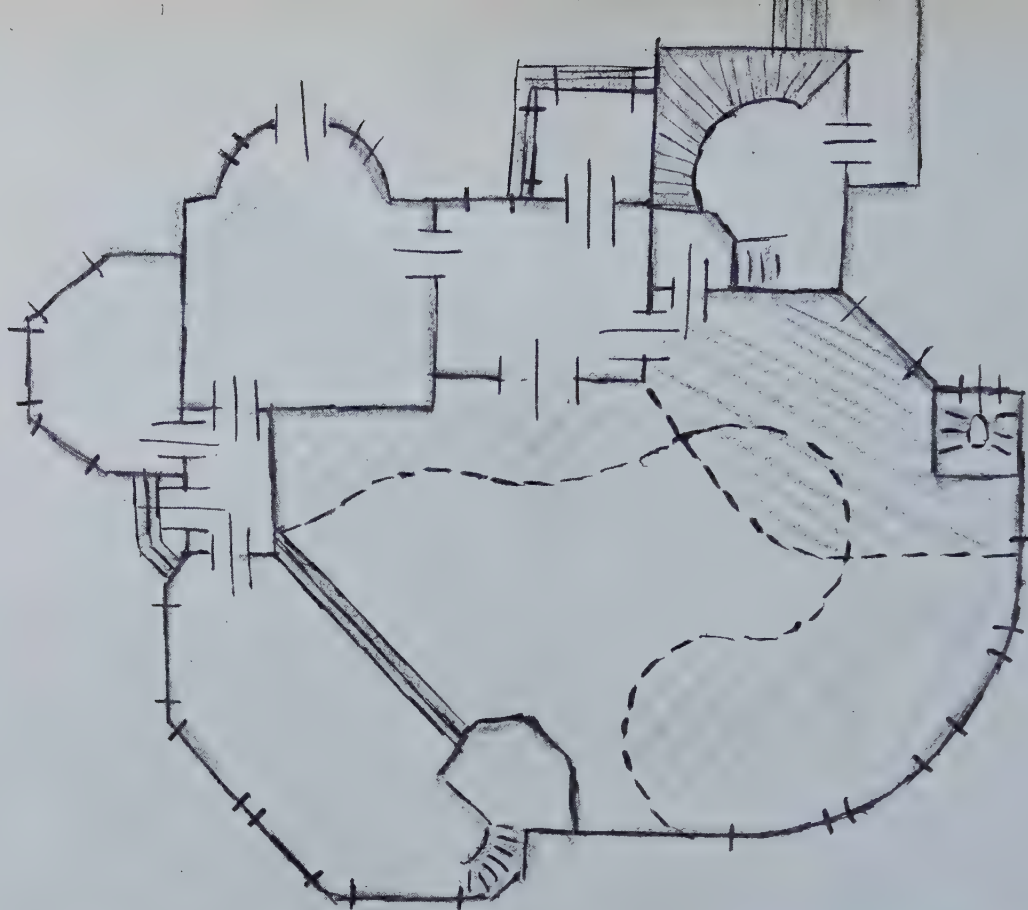
M) Gally House, 536-42 Chartres St. Questa rappresenta l'evoluzione del tipo « E » in quella ripetizione che era implicita nelle sue stesse caratteristiche. I tre blocchi che compongono l'edificio sono riuniti a schiera su di un'area di m 15×22.10 circa e per un'altezza di tre piani. Il tipo è francese e caratteristico per il patio. Come nel tipo successivo però, l'impianto strutturale della schiera non è espresso architettonicamente (come si è invece fatto nelle schiere di St. Peter St.), poichè si è inteso fondere le tre case in un'unica costruzione.

Nella parte contigua alla strada si nota al piano terreno un unico grande ambiente, con sparizione della « porte cochère », un patio completamente interno, e vani di servizio isolati. Il passo carrabile si è trasferito lateralmente e permette l'ingresso a tutti e tre i patii. Nei piani superiori si hanno due ambienti contigui per ogni piano ed un unico ballatoio esterno.

N) 719-25 St. Louis St.; costruzione spagnola a tre piani in mattoni. La schiera, costruita su di un'area stretta ed allungata, presenta, a differenza del tipo M caratteri che si accostano senza difficoltà a quelli spagnoli esaminati nei tipi I ed L. Questi sono rilevabili nella sostituzione del passo carrabile con il corridoio che disimpegna il patio ed i vari ambienti insieme, nel dimensionamento più preciso degli ambienti stessi e nella ricerca di ottenere una spiccata individualità dell'elemento singolo pur attraverso una ripetizione costante.

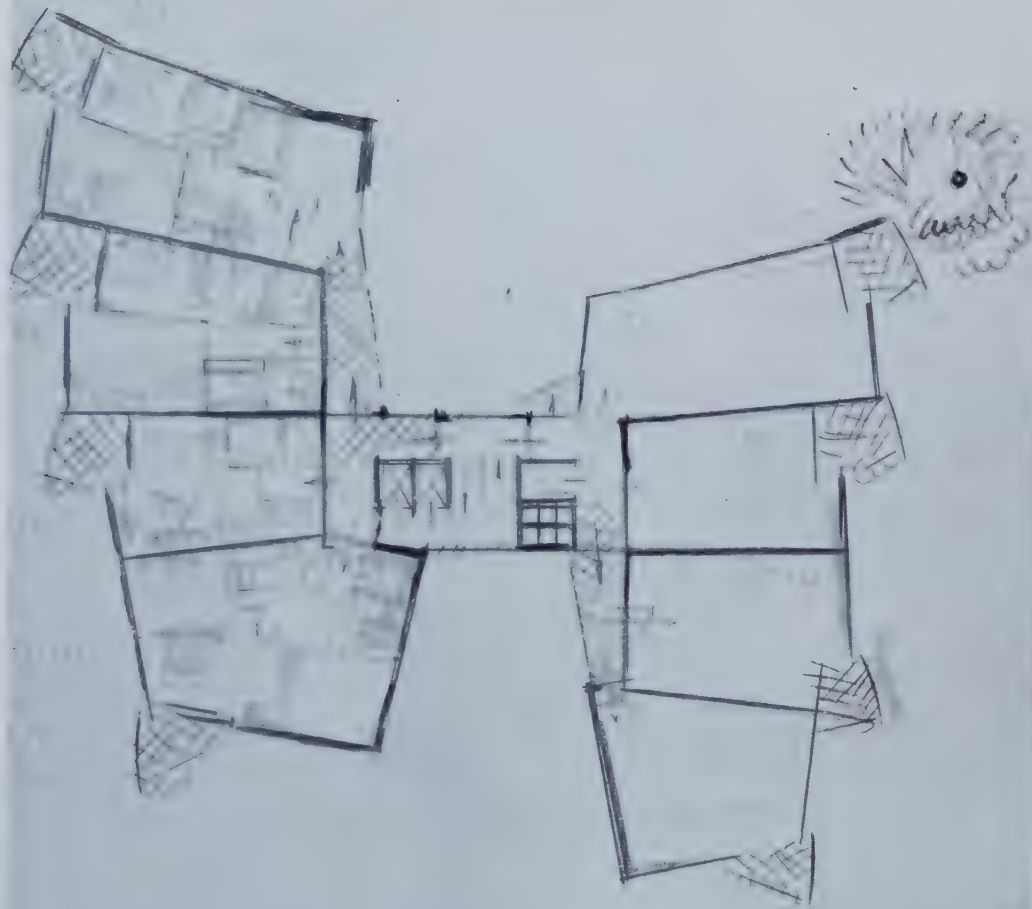
L'organizzazione dei singoli elementi è ad L con il corpo di fabbrica su strada a tre piani e quello interno a due, serviti da una scala ciascuno, e quindi completamente indipendenti. Il grande vano che dà sulla strada è adibito a negozio ed indipendente, a tal fine non è stato posto in comunicazione diretta con le scale che portano agli ambienti di rappresentanza. I piani di abitazione vera e propria sono costituiti da due camere che ricevono luce la prima dalla strada, la seconda attraverso il vano della scala. Anche in questo esempio la scala assume un particolare valore architettonico.

M. P.



Entwurf V
Baunummer
Anlage
502 - 10





DEZEMBER 6
ARCHIV 19

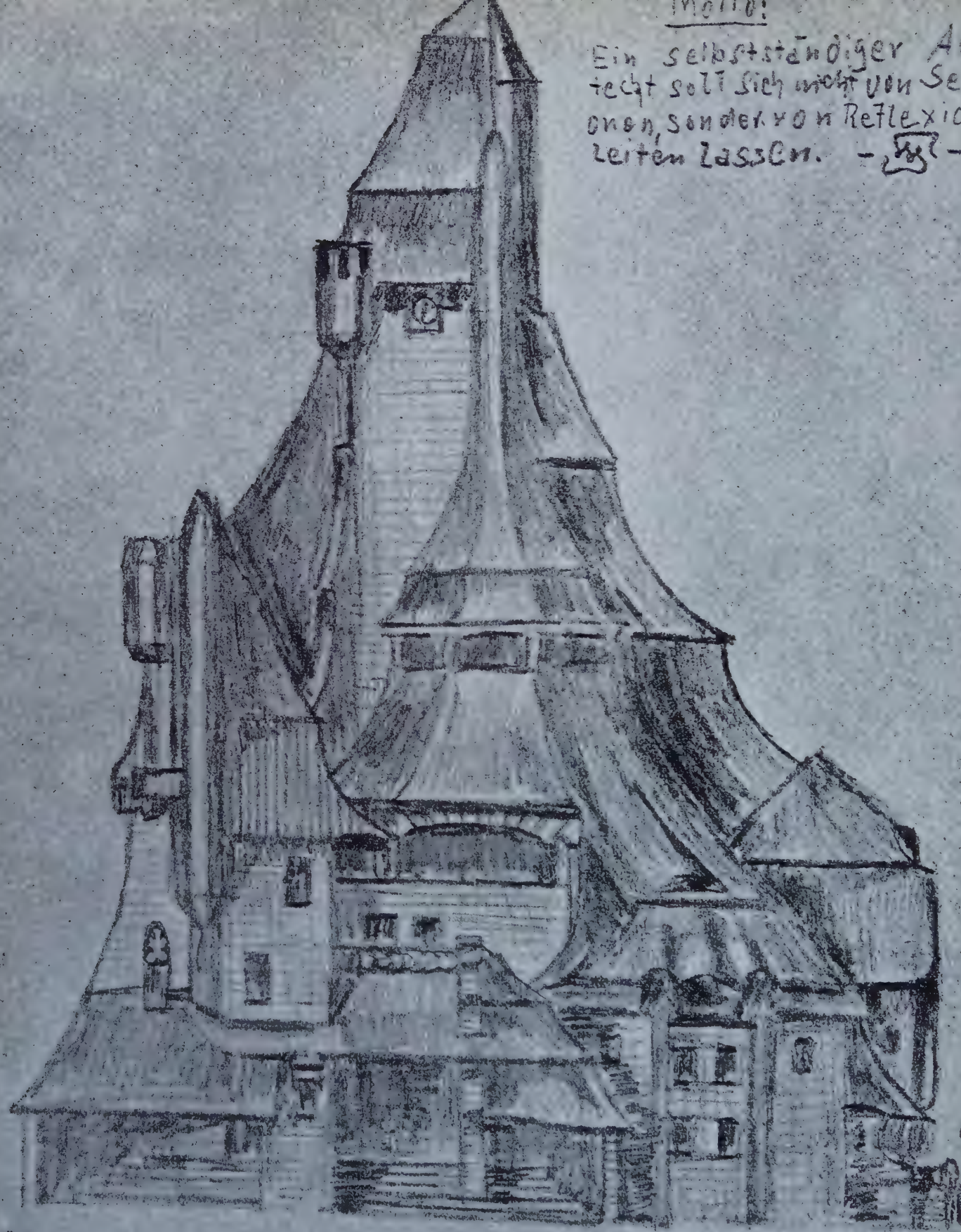
Margit Staber

Hans Scharoun
Ein Beitrag zum Organischen Bauen

A Contribution to Organic Building / English translation found on last pages

Motto:

Ein selbstständiger Architekt soll sich nicht von Sentenzen, sondern von Reflexionen leiten lassen. - W -



Alt. P. M. - G. H. m.

Kirchenbau-Modernisierung,
Entwurf IV.

Berlin MeVZ-Anl. A.

H. Ph. Rom - 99 11.

Die Bedeutung des architektonischen Werkes von Hans Scharoun steht über jedem Zweifel; es ist eine der persönlichsten, grundsätzlichen und reichsten Leistungen, die das neue Bauen hervorgebracht hat. Zweifel könnten vielleicht bestehen über die theoretische Basis, die Scharoun seiner Arbeit gegeben hat, das heisst über seine Terminologie, die sich der Begriffe «Organik» und «Wesen» bedient, beides viel- wenn nicht missdeutige Denkbilder.

Das «organische Bauen»

Hans Scharoun stellt sich in die Tradition des «organischen Bauens», eng verbunden mit Hugo Häring, dem vor wenigen Jahren verstorbenen, um elf Jahre älteren kongenialen Freund. Zweifellos besteht auch eine Verwandtschaft der Vorstellungen mit Frank Lloyd Wright und seinem «natürlichen Haus», aber in einer sehr europäischen, ja spezifisch deutschen Auslegung, die in der Formulierung und Realisierung der Aufgabe unverwechselbar Scharoun zukommt. Was meint er damit?

Sieht man ab von der «Organik» als einer formalen Mode, die hier ausser Diskussion steht, so kann es sich nur um eine begriffliche Analogie zwischen künstlichen und natürlichen Gestaltungsprozessen handeln. Scharoun betont wiederholt in seinen Schriften, dass der Begriff des «Organischen» für ihn mit der inneren Organisation des Baues und dessen Beziehungen zur Umwelt zusammenhänge. Daraus ergibt sich die scheinbar paradoxe Forderung, dass der künstlich hergestellte Organismus, das Bauwerk, in seinem strukturellen Aufbau, in den Relationen der Teile zueinander und zum Ganzen so natürlich funktionieren müsse wie ein natürlich gewachsener. Und daraus folgt wiederum, im Begriffskreis des «Organischen», dass in der äusseren Erscheinungsform dieses «Organismus» die innere Form mit zum Ausdruck kommt, — Scharoun sagt: das «Wesen» der Dinge. Scharoun spricht auch von der «wesenheitlichen» Lösung, die «Energie und nicht Vorschrift» ist, die gefunden, gestaltet und erfüllt werden müsse, und zwar sowohl durch den Architekten wie durch den, der das Bauwerk benütze. Die Energie greife über auf den umliegenden Raum, das zu Bauende steht nicht als Einzelobjekt da, sondern im Zusammenhang seiner «Sozietät»; kurz es ist in humane Bezüge zur Umwelt gebracht. Der Bau

wird im Sinn der Häring'schen Definition zu einem «Organ des Lebens», das Einfluss nimmt und beeinflusst wird von seiner Umwelt: Bauen geht von innen nach aussen und von aussen nach innen.

Einige Beispiele mögen das verdeutlichen: ich denke an den Neubau der Philharmonie in Berlin — der den bewunderungswürdigen Anfang zu einem Alterswerk setzt, von dem man noch vieles erwarten darf — und der bereits im Rohbau, noch ohne das vorgesehene Zeltdach sich arenaartig emporstreckend, eine der Aufgabe entsprechende festlichbewegte und getragene Raumwirkung des zukünftigen Konzertsalles suggeriert. Und in der äusseren Gestalt: fensterlos, monumental ohne falsche Grösse, eine Dominante in dem zu einer künftigen Kulturlandschaft sich zögernd formenden Parkgebiet des Tiergartens, im Einverständnis mit den heterogenen Gebilden des Brandenburger Tores, dem Schloss Bellevue (der Berliner Wohnsitz des Bundespräsidenten), der neuen Kongresshalle des amerikanischen Architekten Stubbins und in nächster Nähe der wiederhergestellten klassizistischen Matthäi-Kirche. Aehnlich hätten die Projekte für das Staatstheater Kassel und das Nationaltheater Mannheim zu einer Aufwertung ihres Standortes werden können, steigend eingefügt in das Stadtbild, in Lage, Dimension und Gestalt. Oder das Mädchengymnasium in Lünen, das die Konfrontation mit dem Kurvenzug der Giebelächer der mittelalterlichen Stadt und der ihr vorgelegerten Kirche durch die Auffächerung wabenähnlicher Pavillonbauten aufnimmt, und sowohl formale wie geistige Beziehungen schafft.

So könnte man Scharouns Konzeption eine erweiterte Funktionalität nennen, denn Funktion, auf den Prozess der Gestaltung bezogen, will ja nichts anderes heissen als die Beziehung zwischen Mensch und Objekt in ihren praktischen und geistigen Dimensionen. Man kann auch von der sachgerechten Lösung sprechen, in der die Ansprüche geistiger Art mit inbegriffen sind und sich der gestalterische Ausdruck nicht gegen den Zweck stemmt, sondern aus diesem hervorgeht.

Das Gestaltbild

Die gestalterischen Konsequenzen, zu denen diese Konzeption Scharoun geführt hat, mögen manchen zunächst befremden. Denn das unmittelbar aus dem Fluss der Geschehnisse abgeleitete Gesetz der räumlichen Bildung entzieht sich dem Halt in gewohnten



1. « Die Kirche als Fels », 1919, ein Grundriss.
2. Hans Scharoun.
3. Grundrisszeichnung für das Hochhaus « Salute » in Stuttgart, 1960, in Ausführung begriffen.
4. Die Kirche als Fels. Originalzeichnung 1910, aus einer grossen Zahl von Architekturphantasien, die an Gaudi und Sant'Elia erinnern.
5. Apartmenthaus am Hohenzollerndamm, Berlin 1929.
6. Detail der Fensterlösung, am Kaiserdamm.
7. Apartmenthaus am Kaiserdamm, Berlin 1927.
8. Haus Schminke, Löbau in Sachsen 1932-33. Grundriss Erdgeschoss.
9. Grundriss Obergeschoss.
10. Haus Schminke, Löbau in Sachsen 1932-33. Ostfassade gegen den Garten.

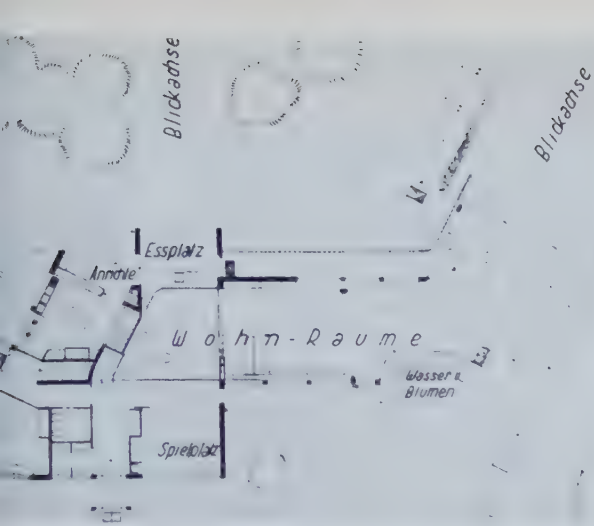


Gestaltbildern. Scharoun legt eine Schale um die Vorgänge, denen der Bau zu dienen hat, ohne die daraus folgende Asymmetrie und Aperspektive in der Statik geometrischer Koordinaten abzufangen, oder schablonierten, nur so genannten « organischen » Formelementen. Das bedingt zum Teil schwer aufzuschlüsselnde Grundrisse und ungewohnte Erscheinungsformen, in denen über die rationale Organisation hinaus ein unerklärbarer Rest bleibt, eine undefinierbare, aktivierende Raumkraft, ohne zu Expressionismen um ihrer selbst willen zu werden.

Scharoun hat aus der *città nuova* von St. Elia Anregungen geschöpft und unwillkürlich zieht man eine Gedankenverbindung von seinen raumkünstlerischen Absichten zu Rudolf Steiners « Goetheanum » in Dornach bei Basel, der ähnlich ihm Raum als eine totale plastische Kraft verstanden hat. Die Begegnung mit Gaudi kam hinzu. Diese noch fantastischen Raumvorstellungen — « *ich wusste noch nicht wie es unten auf der Erde aussieht* » — gehen dann durch den Filter konkreter Überlegungen; die Absichten von Peter Behrens und Hans Poelzig, die den zum « Geist der Zeit » proklamierten « Geist der Technik » mit monumentalisierender Sachlichkeit zu verbinden trachteten, spielen hier herein. Im Kreis des funktionalen Bauens der Berliner Jahre vor 1933 rationalisiert sich der Gestaltungsprozess. Unter dem Einfluss von Hugo Häring dürfte sich die Vorstellung des « organischen Bauens » verfestigt haben: die Ansprüche sachlicher und geistiger Art gehen nunmehr einen Ausgleich ein; der Ausdruck überhöht den Zweck, ohne dass formale Mittel eingesetzt würden, die ausserhalb der organischen, die Teile zu einem sinn gemässen Ganzen fügenden Struktur liegen. Eines der wichtigsten Ergebnisse der Scharounschen Arbeit liegt darin, dass er die notwendige Askese des funktionellen Bauens der 30er Jahre aus dem Sachdenken heraus raumkünstlerisch erweitert hat, nicht durch Dekoration, nicht durch Schmuck, sondern durch morphogenetische Mittel ist er reicher und freier in der Disposition seiner Bauten geworden. Deshalb ist er auch einer der wenigen, denen eine zeitgemässe Lösung des festlichen Baues zu gelingen scheint.

Bauen als « politischer » Akt

In dem Spannungsverhältnis zwischen Mensch und Raum, in dem Scharoun die Tätigkeit des Architekten versteht, wird für ihn Bauen zu einem moralischen, « politischen » Akt. Der Archi-



8 9

10



57

tekt halte es in Händen, den Einfluss, den der Raum ausübt—in dem wir wohnen, arbeiten, uns erholen, uns bewegen — so zu lenken, dass er zu einer positiven Kraft werde. Was als eine von den Tatsachen abstrahierte Architekturphilosophie erscheinen könnte, erweist sich als ausgesprochenes Realdenken, das Traditionen anerkennt, Wirklichkeit begreift und Zukunft einbezieht. Man versteht, weshalb Scharoun sich vor allem dem Problem des Wohnungsbaues verpflichtet fühlt, Einzelhaus, Wohnblock, Siedlung, immer in Relation zu der grösseren Einheit des urbanen Raumes (der auch dörflicher Natur sein kann, wie das Beispiel Helgoland zeigt). Man versteht, weshalb Scharoun auch die Thematik Schulbau und Theaterbau faszinieren, als Aufgaben, die im weiteren Sinn Bewusstseinsbildung anstreben und ein Bindeglied sind zwischen Individual- und Gemeinschaftssphäre.

Begriffe wie « *Wohnzelle* », « *Wohngehöft* », « *Schulschaft* », « *Klassenwohnung* » antizipieren die so dringend wiederzugewinnende Uebereinstimmung der Lebensform mit der Zeitform, wie sie sich beispielsweise im Bild der mittelalterlichen Stadt erhalten hat, — auf die Scharoun auch immer wieder hinweist. Er setzt mit seinen Begriffsbestimmungen Masstäbe für die Beschaffenheit der

Individualsphäre, der Gemeinschaftssphäre, für Zentrenbildung, Verdichtung, Dimensionierung, für die Funktion der Verkehrswege als trennendes und verbindendes Element innerhalb eines Stadtbereiches. Die Kampagne des Deutschen Werkbundes gegen die « grosse Landzerstörung », die sich auf den Schwund und die Vergiftung der natürlichen Lebensquellen: Wasser, Luft, Wald, Boden bezieht, könnte in den Gedankengängen Scharouns ihre Wurzel haben, das heisst im Kampf gegen die Landzerstörung durch falsche, schlechte und verschwenderische Ueberbauung, — jene fatalen Zukunftsperspektiven die Wolfgang Schneider antönt, wenn er die Entwicklung der bundesdeutschen Landschaft als die Entwicklung zu einem gleichmässigen Raster von Siedlungshäusern voraussieht. In dem Erläuterungsbericht zu dem Entwurf für das Staatstheater Kassel fasste Hans Scharoun die Ergebnisse seiner Analyse über den Stadtraum, der diesen Bau aufnehmen sollte, in folgendem Passus zusammen, der als allgemeiner Leitsatz für seine bauende und planende Arbeit gelten darf: « *Dem Planenden oblag es also, zunächst Inventur zu machen: Die Landschaft in ihren bleibenden Werten zu ermitteln und in weitem Rahmen der Planung einzubeziehen, die vorhandenen und*

11. Wohnheim Breslau, 1928-29. Gartenseite.

12. Wohnheim Breslau, 1928-29.

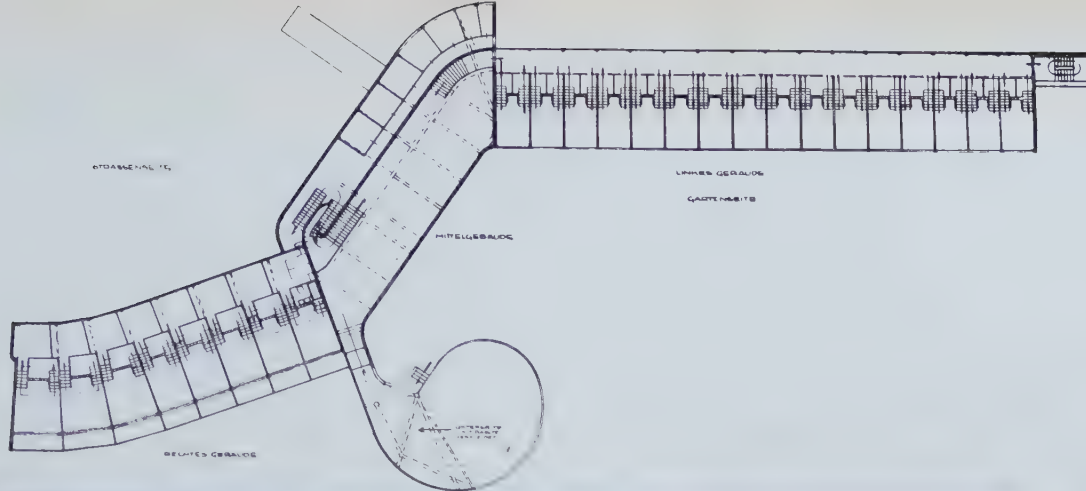
Grundriss. 32 einbettige Wohnungen von je 27 bzw. 37 m² Wohnfläche. Im Erdgeschoss links das Restaurant, in

der Mitte Halle und Garten.

13. Wohnheim Breslau, 1928-29. Mitteltrakt ausschwingend in den Garten.

14. Wohnheim Breslau, 1928-29. Strassenseite.





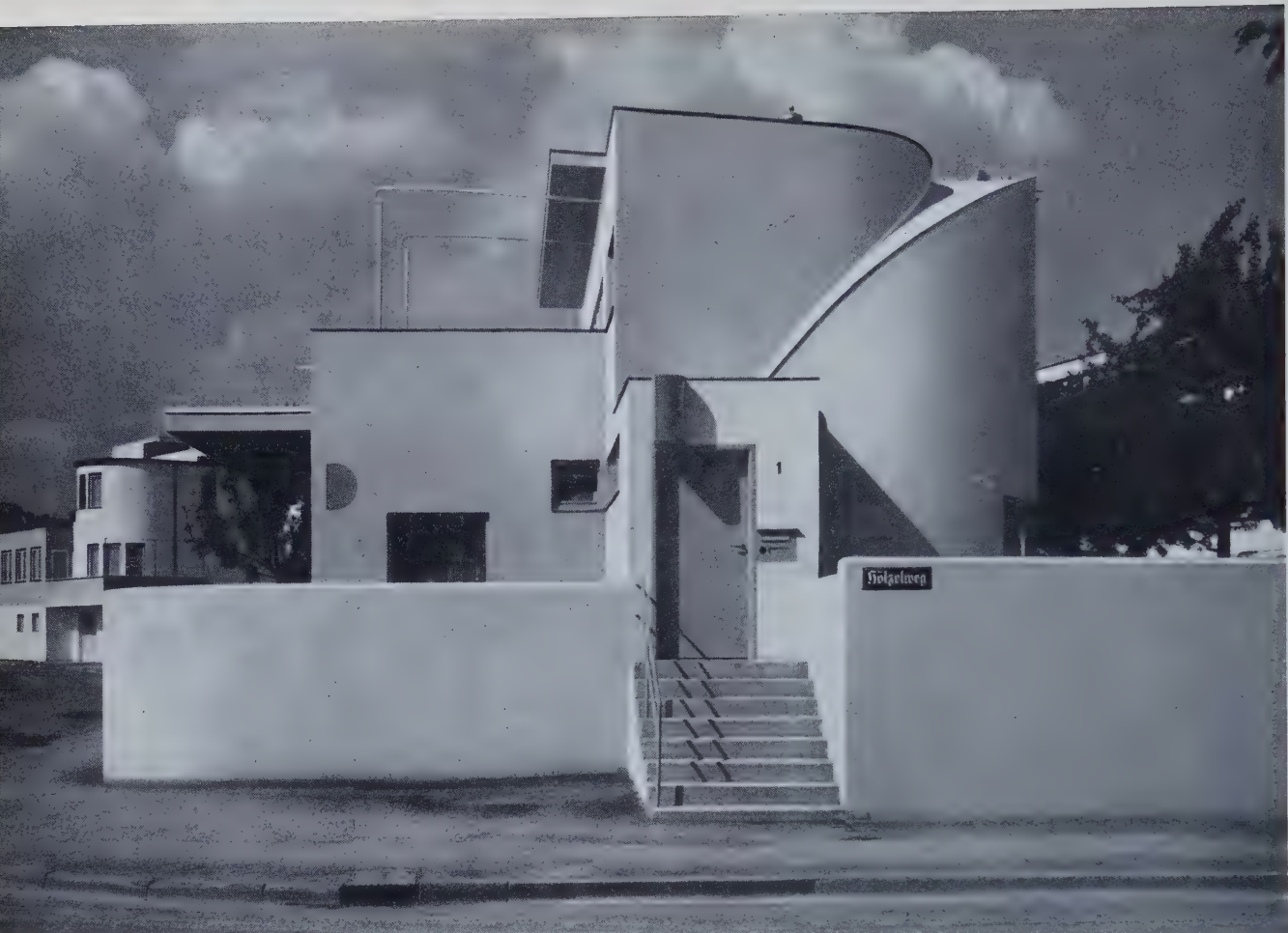
12



13



14



geplanten Aufgaben zu berücksichtigen, denkmalswürdige Stadtgrundrisse in ihrem lebendigen organischen Bezug zueinander und zu der neuen Anlage zu setzen, die verkehrlichen Einrichtungen in ihrer Differenzierung und als technisches Mittel im Dienst der Gestalt zu beachten... So löst sich aus den verschiedenen Voraussetzungen Wesenheitsbedingtes wie von selbst. Die technisch-funktionelle Ausgangsposition kann so gewonnen werden, um das Gegebene und die gestellte Aufgabe organisch zu verknüpfen: Der Weg zur intuitiven Schau ist frei... »

Hans Scharoun und Berlin

Als ich Hans Scharoun im vergangenen Herbst besuchte, hatte sich eben der Druck der « Mauer » über Berlin gelegt: auch ein dunkles Zeichen für die zweite Zäsur, die seiner Arbeit die im besonderen dieser Stadt zugewendet war und ist, durch die politische Entwick-

lung zugefügt wurde. Der Abbruch, den das Neue Bauen in Deutschland durch die politische Entwicklung des Hitlerregimes erfahren hat, wirkte sich auch für Scharouns Tätigkeit aus. Vor 1933 war er am Anfang einer grossen Laufbahn gestanden, aber während die meisten seiner Freunde und Partner von damals einen neuen Anfang in der Emigration suchten, Gropius, Mies van der Rohe, Hilbersheimer, Mendelsohn, blieb Hans Scharoun in Deutschland, in Berlin: abgesehen von einigen ihm von privater Seite zugegangenen Aufträgen für kleinere Wohnhäuser in und um Berlin, war für ihn jegliche Bautätigkeit abgeschnitten, verboten. Er zog sich zurück in die Meditation über den geistigen Sinn der Architektur, den Entwurf, die Vision, ohne Hoffnung auf Realisierung. Konsequenter verfolgte er die Linie des « organischen Bauens » weiter; wenn man heute die Blätter betrachtet, die damals entstanden sind, so kann man sich kaum noch vorstel-



16

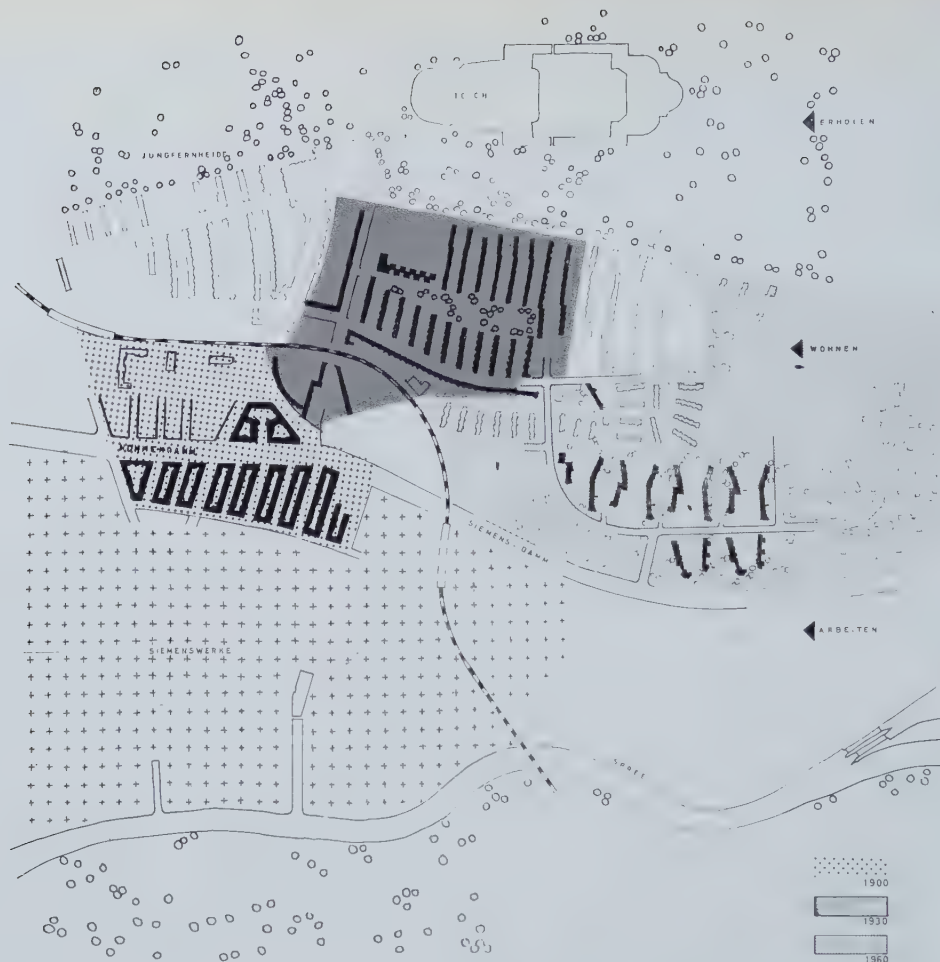
15. Wohnhaus an der Weissenhofsiedlung, Experimentalbauten unter Leitung von Mies van der Rohe im Auftrag des Deutschen Werkbundes, Stuttgart 1927.

16. Haus Mattern in Bornim bei Potsdam, 1934, kleines Haus für Familie aus zwei Erwachsenen und zwei Kindern. Ansicht von Süden.

17. Haus Mattern. « Kinderwelt », Durchblick in den Garten und in den Wohnraum.

17





len, welchen Explosivstoff Scharoun damit aufstaute: Architektur als Zeugnis geistiger Freiheit und Unabhängigkeit. Damit sollen nicht alte Wunden aufgerissen werden, aber da Scharoun der Architekt nicht von Scharoun dem politischen Menschen zu trennen ist, der Bauen als eine fundamentale, gesellschaftsbildende Funktion versteht, ist die Kenntnis dieser durch die Politik bedingten Einschnitte in seiner Laufbahn zum Verständnis des Werkes notwendig. In jenen bitteren Jahren muss sich in ihm die Ueberzeugung noch schärfer und klarer herausgebildet haben, dass die Art und Weise in der eine Zeit baut gleichzusetzen ist mit Verfall oder Aufstieg ihrer Kultur, und dass die Verantwortung des Architekten hierfür nicht hoch genug veranschlagt werden kann.

Die Zeit vor 1933

Hans Scharoun, 1893 in Bremen geboren, wurde als junger Architekt 1925 von Oskar Moll nach Breslau an die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe berufen, und hier baute er jenes Wohnheim (1928-29), dessen schwingender, aus der « organischen » Gliederung der Anlage entwickelter Baukörper für seine Raumkonzeption ebenso wegweisend wurde wie der Stahlskelettbau des Wohnhauses Schminke in Löbau in Sachsen 1932. Der eine Bau liegt heute in Polen, der andere in der DDR. In Berlin zeichnete sich zur gleichen Zeit unter Martin Wagner, dem fortschrittlich gesinnten Stadtbaumeister, eine zukunftsweisende Neuordnung ab. Scha-



19

18. Lageplan von Siemensstadt mit den um 1900, 1930 und 1960 errichteten Siedlungseinheiten. Den 1960 erbauten Komplex Charlottenburg Nord zeigt Abbildung 19 im Detail.

19. Lageplan der Siedlung Charlottenburg-Nord, 1956-61, als Fortsetzung der Siedlung Siemensstadt 1930, in Gemeinschaft mit dem Bauherrn, der Gemeinnützigen Siedlungs- und Wohnungsbau-Gesellschaft Berlin. Planung des Abschlussbaues südlich der Goebelstrasse (links oben) gemeinsam mit Otto Bartning. Rechts oben Ladenzentrum.

rour war damals Mitglied der Architektenvereinigung «Der Ring», als jüngster im Kreis von Hugo Häring (1882-1958), Erich Mendelsohn (1887-1953), Mies van der Rohe (*1886), Walter Gropius (*1883), Bruno Taut (1880-1938), Max Taut (*1884), Otto Bartning (1885-1959) und Ludwig Hilbersheimer (*1885).

Höhepunkt seiner Entwicklung wurde die Siedlung Siemensstadt, eine der ersten Grosssiedlungen Berlins in der die Gedanken des Neuen Bauens: weg von der Stassenfront, Zeilenbau in Grünzonen, gleicher Wohnkomfort, gleiche Besonnung und gleicher Freiraum für alle, ihre revolutionierend soziale Auslegung fanden. Hans Scharoun entwickelte den Lageplan von Siemensstadt und baute — innerhalb des mit der Ausführung betrauten Teams Bartning, For-

bat, Gropius, Häring und Hennig — eine Gruppe von Wohnblocks, deren zum Teil durch die ganze Hausbreite gehende Wohnräume heute noch beispielhaft sind für die freie Grundrisslösung innerhalb der sonst üblichen Restriktionen des sogenannten « Sozialen Wohnungsbaues ». Für eine gleichermassen grosszügige und wirtschaftliche Organisation der Mietwohnung setzte sich Scharoun auch beim Bau der Apartmenthäuser am Kaiserdamm (1927) und am Hohenzollerndamm (1929) in Berlin ein. Das Wohnhaus in der Weissenhofsiedlung in Stuttgart (1927) und das « Wachsende Haus » in der Ausstellung « Sonne, Luft und Haus für alle » in Berlin 1932 behandelten als Experimentalt Bauten dasselbe Problem: Wohnqualität und Ökonomie der Mittel auf breiter sozialer Basis.



Nach 1945

Auch heute ist Berlin der Ort, an dem und von dem aus Hans Scharoun tätig ist. In den letzten Jahren fielen ihm wieder Aufträge in einer Grössenordnung zu, die seine Bedeutung auch in der Allgemeinheit, für die seine Arbeit ein Leben lang bestimmt war, erkennbar werden lässt. - Es hatte den Anschein gehabt als würde Scharoun nach 1945 die Chance geboten, seine 1933 unterbrochene Planungsarbeit in grossem Stil wieder aufnehmen zu können: 1945 bestellte ihn der Magistrat von Grossberlin zum Leiter der Abteilung für Bau- und Wohnungswesen; an die Stelle, die seinerzeit Martin Wagner ausgefüllt hatte. Von 1947 bis 1951 leitete Scharoun auch das Institut für Bauwesen an der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin, gleichzeitig (bis 1959) war er Inhaber eines Lehrstuhles für Städtebau an der Technischen Universität Berlin. Heute ist er Präsident der Akademie der Künste in Berlin.

1945, nach der Kapitulation, hatten Scharoun und die sich wieder sammelnden gleichgesinnten Kräfte in der furchtbar zerstörten Stadt nicht Wiederaufbau sondern Regeneration vor Augen. Die von Scharoun zusammengerufene

Planergruppe « Berliner Kollektiv » arbeitete ein Projekt aus, worin die der Stadt eigentümlichen urbanen Gesetze die Gestaltungsgrundlagen bildeten, und die Vorschläge von Martin Mächler, der sich schon 1920 mit den Problemen des Berliner Grossraumes auseinandergesetzt hatte, mit aufgenommen worden waren. Aber durch die tragische Spaltung der Stadt und die ihr auferlegte willkürliche Grenzziehung, blieb dieser Plan zunächst eine Studie auf dem Papier. Das gleiche Schicksal wurde dem im Süden der nachmaligen Stalin-Allee 1947 geplanten Wohnquartier Berlin-Friedrichshain zuteil, in dem der Gedanke der « Wohnzelle » seine Formulierung fand. *« Es genügt nicht, dass Wohnungen addiert werden; "Wohnzelle" bedeutet, dass Forderungen hauptsächlich biologischer und geistiger Art in den Innen- und Aussenräumen durch die Gestaltgabe konkretisiert werden, dass das Inhaltliche der Aufgaben in einem wirksamen Strukturgefüge geordnet wird. Das Problem der Lösung dieser Forderungen ist in erster Linie eine Angelegenheit der schöpferischen Persönlichkeit. Der Inhalt indes, der der Forderung bedarf, beruht auf den Forderungen der Gegenwart, auf den Forderungen der neuen Gesellschaft... Dann gehört zum neuen Leben auch das neue Wohnen, das geänderte Verhältnis zum Möbel und zum Gerät —*



21

20. Siedlung Siemensstadt, Berlin 1930. Detail Treppenschacht eines Wohnblockes.

21. Siedlung Siemensstadt, Berlin 1930. Wohnblock « Jungfernheide », heutiger Zustand. Strassenseite.

22. Wohnblock « Jungfernheide », Gartenseite.

22





23

23. Siedlung Charlottenburg Nord, 1956-61.
Hochhaus Ledigentyp, elfgeschossig mit 100 Ledigen-
wohnungen und 22 Wohnungen für junge Ehepaare.
24. Siedlung Charlottenburg Nord 1956-61.
Entwicklung von Wohnungs-Grundeinheiten, die den
Bedürfnissen grosstädtischen Lebens gerecht werden.
Mittels statistischer Untersuchungen wurde die Struktur
dieser von Hans Scharoun als «Wohngehöfte» bezeich-
neten Einheiten erarbeitet. Ein Wohngehöft enthält 310
Wohneinheiten im Wechsel verschiedener Haustypen,
umschlossen von Grünzonen. Der dreigeschossige Wohn-
block rechts repräsentiert den «Symbiose-Typ».
25. Siedlung Charlottenburg Nord, 1956-61.
Links und rechts Laubenganghäuser. Im Vordergrund
dreigeschossiger Bau mit dem Grundrisstyp «Familie».
26. Siedlung Charlottenburg Nord, 1956-61.
Detail Balkonlösung. Im Vordergrund Gartenweg, wie
sie die Wohngehöfte untereinander verbinden.

vom Küchengerät bis zum "Luxus", der Vase, des Blumenfensters, des Kunstwerkes usw. Für all dies muss die Wohnung der neue, befreiende Hintergrund sein. Die wirtschaftlich begründete Wohnfläche und der zu verlangende Wohneffekt sind immer wieder auf ihren Bezug zueinander aufgrund der verschiedenartigen Wohnbedürfnisse genauestens zu überprüfen. Grösse und Art der Familie, Beruf, Anlage des Menschen und anderes, sind Ausgangspunkte für die Klärlegung und die Gestaltgabe solcher struktureller Zusammenhänge...». - Der Wettbewerb «Hauptstadt Berlin» 1957-58, in dem Scharoun (mit Wils Ebert) einen 2. Preis errang, konnte nichts anderes mehr sein als eine politische Demonstration: die Stadt als sichtbares Zeichen demokratischer Gesellschaftsordnung.

Siemensstadt und Charlottenburg Nord

Immerhin war es Scharoun vergönnt die Siedlung Charlottenburg Nord — eine weitere Phase (1955-61) der Siedlung Siemensstadt von 1930 — zu bauen. Hier lebt er selbst in einer der Atelierwohnungen im obersten Stockwerk eines der Wohngehöfte, die den Rhythmus dieses neuen Quartiers angeben, dichter und differenzierter im Verhältnis zu den früheren Zeilen der «weissen Architektur». Das Stichwort für Charlottenburg Nord ist der Begriff des «Wohngehöftes», der sich folgerichtig an den der «Wohnzelle» anschliesst: «Der Mensch in seinem grosstädtischen Dasein soll den ihm angemessenen Ort des Wohnens und des Arbeitens erhalten. Seinen biologischen, sozialen, beruflichen und kulturellen Bedürfnissen muss Rechnung getragen werden. Seine Einbindung in die Stadt, den Bezirk, den speziellen Ort soll die ihm gemässe Gestalt finden. Dazu muss die Grundlage seines Daseins erfasst und die Qualität des Ortes, der Bezüge und Bestimmungen erkannt werden. Für diese Untersuchungen muss die Statistik als Hilfsmittel herangezogen werden — sie gibt den quantitativen Aufschluss über die gesamten Faktoren. Ihre Zusammenschau gibt einerseits das Bild des augenblicklichen Zustandes, bezogen sowohl auf die Gesamtstadt, als auch auf die unmittelbar an das Besiedlungsgebiet Charlottenburg Nord angrenzenden Bezirke. Andererseits lassen sich die Tendenzen ablesen, die zu einer Idealannahme der Entwicklung der Bezüge und Faktoren und damit zu programmatischen Forderungen für Umfang und Zusammensetzung von grösseren und kleineren Bevölkerungsgruppen führen. Es lassen sich daraus bestimmte Einzelgruppen mit gleichen Kennzeichen feststellen, für die sich jeweils entsprechende Wohnungstypen entwickeln lassen. Aus der Gesamtzahl und der Häufigkeit der einzelnen Typen sollten dann Grundeinheiten entwickelt werden, die einen lebensfähigen, aufeinander bezogenen



24



25



26



27

27. «Romeo» (links) und «Julia» (rechts) von Nord-osten. Zwischen den beiden Komplexen Garagenbau, über dem das Restaurant (Café) liegt. Auf den Dächern Atelierwohnungen. Das Erdgeschoss von «Romeo» enthält ein Ladenzentrum. (Luftbild: Brugger, Stuttgart-Lufthafen).
28. Wohnhochhäuser «Romeo und Julia», Stuttgart-Zuffenhausen 1954-59. Ansicht von Südwesten; rechts

«Romeo», links «Julia». Farbiger Verputz, zum Teil Sichtbeton unverputzt. Balkone mit seitlichem Blick- und Windschutz aus naturfarbenem Skobalit. Die auf Stahlrohre vorgehängten Brüstungen aus Waffelaluminium lösen die schwere der blockartigen Baukörper.

29. Wohnhochhaus «Julia», Stuttgart-Zuffenhausen 1954-59, gesehen von «Romeo» aus.

Bevölkerungsquerschnitt aufweisen. Diese Gedanken führten zum Gedanken der Wohngehöfte, als einer überschaubaren Zelle grosstädtischen Zusammenlebens... Die Wohngehöfte sind der einheitlichen Bedeutung nach die unteilbaren Einheiten unteren Grades, was mit den Fragen einer Konzentration oder Auflockerung dieses städtebaulichen Elementes nichts zu tun hat. Ihr Mass wird gesetzt durch Grösse, Wesen und Funktion der Stadt, der sie jeweils angehören — in dem gezeigten Beispiel Siemensstadt 1960 ist das Bewusstsein um grosstädtisches Wohnen eine der Grundlagen der Gestaltung...». Es bleibt zu ergänzen, dass diese «Wohngehöfte» den Charakter der «Bandstadt» weiterführen, der in der Planung von 1930 angelegt worden war. Das heisst die Parallellagerung von Arbeits-, Wohn-, Erhol- und Verkehrszonen in dem Raum zwischen Spandauer Schiffahrtsweg und Spree, den damals Martin Wagner über die Bezirksgrenzen hinweg zu einer Siedlungseinheit zusammengefasst hatte. Begonnen wurde die

Besiedlung um 1900 durch die Niederlassung der Siemenswerke in diesem bis dahin als Hinterland vernachlässigten Gebiet, das die Möglichkeiten zu weiterer industrieller Expansion bot. Noch etwas fällt an diesem Siedlungsprojekt auf, wie auch an den anderen, dem sozialen Bauen verpflichteten Planungen von Scharoun, dass sich nämlich die emphatische Forderung, jede Aufgabe müsse ihrem Wesen gemäss gelöst werden, als in Übereinstimmung mit ausgesprochenen Rentabilitätsvorstellungen ausweist. Denn wenn man die «Wesensart» einer Siedlungseinheit herausarbeitet, so beruht diese auf dem Ausgleich zwischen grösstmöglicher Wohnqualität und grösstmöglicher Wirtschaftlichkeit. Auch Standardisierung gehört mit zum Wesen der Lösung.

«Romeo und Julia»

Das zeigt sich auch an den beiden Hochhäusern «Romeo und Julia» in

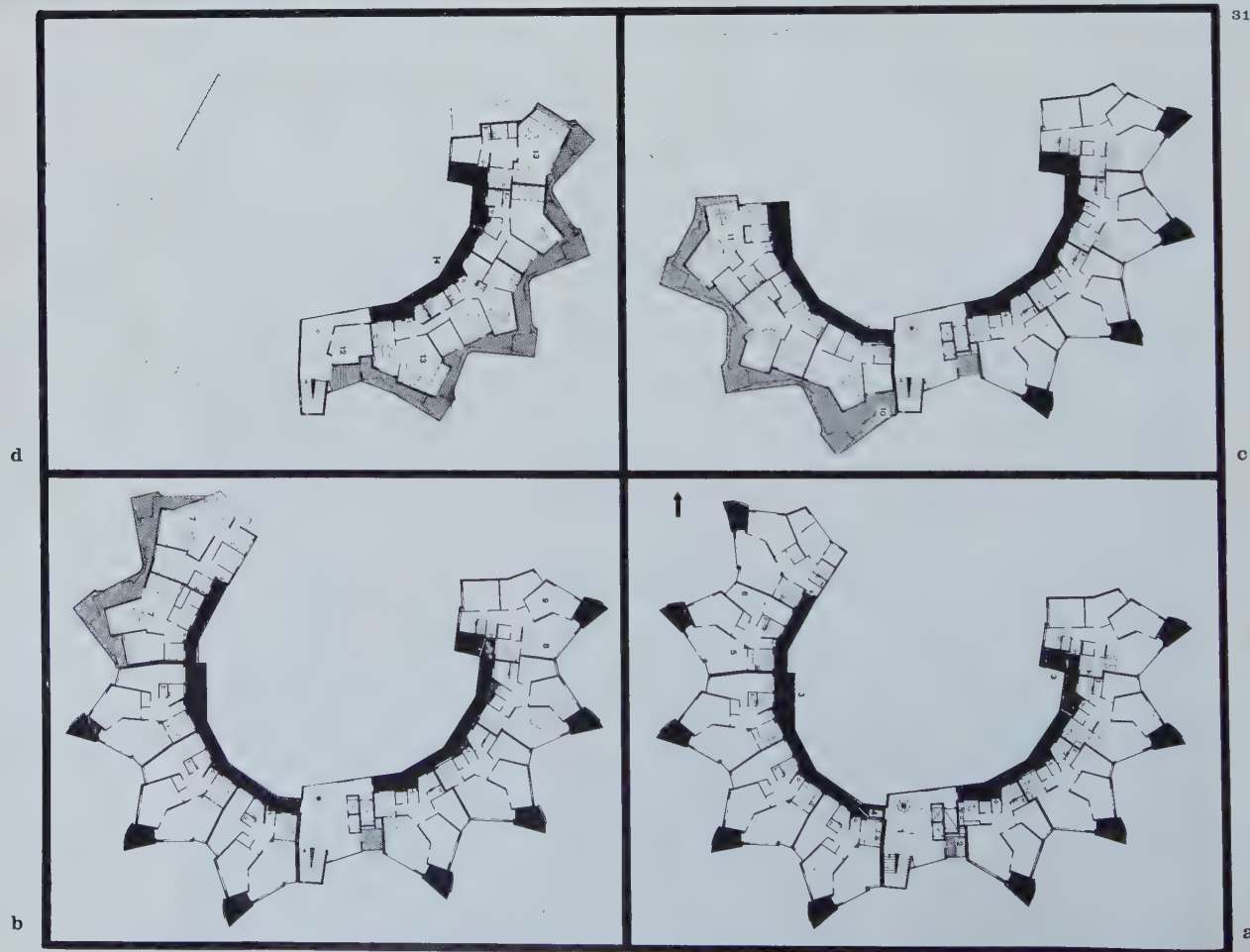
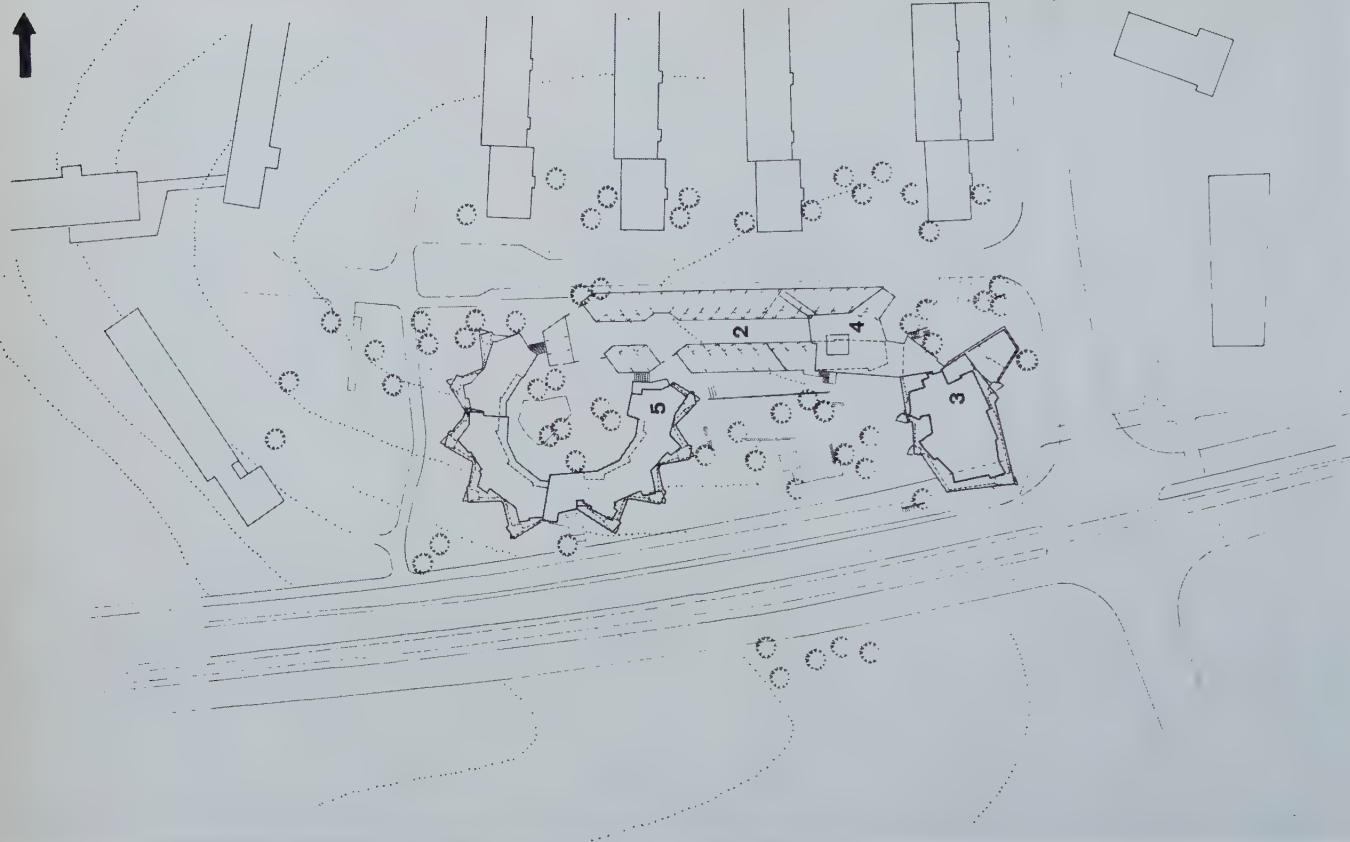


28

69



29





32

30. Lageplan «Romeo und Julia»; rechts «Romeo», links «Julia», (Mitarbeiter Wilhelm Frank).
 1. Parkplatz; 2. Garage; 3. «Romeo»; 4. Café; 5. Julia.
 31. Grundrisse «Julia» und Ateliergeschoss, das über dem vierten, siebten und elften Geschoss liegt.
 a) Normalgeschoss: 1. Halle; 2. Müllschlucker, Putzbalcon; 3. Nottreppe; 4. Laubengang; 5. Wohnraum; 6. Schlafraum.

b) Viertes Obergeschoss: 7. Atelier; 8. Wohnraum; 9. Schlafraum.
 c) Siebtes Obergeschoss: 10. Terrasse; 11. Atelier.
 d) Elftes Obergeschoss: 12. Maschinenraum; 13. Atelier; 14. Laubengang.
 Grundrisse «Romeo». Erdgeschoss, im Vordergrund Garagentrakt. 2. Läden; 5. Wäscherei; 4. Terrassen; 5. Café; 6. Friseur; 7. Halle.

Stuttgart-Zuffenhausen, 1954 begonnen und 1959 fertiggestellt. Dieser Komplex wurde nicht im Rahmen des sozialen Wohnungsbaues errichtet, doch in seiner Eigenschaft als Konglomerat von Eigentumswohnungen war ebenfalls eine scharfe wirtschaftliche Kalkulation nötig. Ein «Wohngehöft» wurde gewissermassen aufeinandergestellt, in ausserordentlich differenzierten, intimen Wohneinheiten, die sie eben als Eigentumswohnungen — das Äquivalent zum eigenen Haus — attraktiv machen. Ebenso differenziert wie die innere ist die äussere Organisation: auch hier geht der Weg der Gestaltfindung von innen nach aussen und wieder von aussen nach innen. Die Individualität des Wohnens, die Grundlage der architektonischen Konzeption ist, spiegelt sich in der Staffelung, Gliederung und Facettierung des Doppelbaues, in den Tages- und Sonnenablauf gestellt, und formt sie zu einer gemeinsamen Wohnwelt bis auf das Dach hinauf, wo die Atelierwohnungen — als Penthouse — den Schlussakzent setzen. Die Gedanken Scharouns über den Flachbau haben hier auf den Dächern eine höchst zeitgemässe Anwendung gefunden. So wurden diese beiden Baukörper, die harmonisch und prägnant Mass zueinander und zu dem Hügeltterrain halten, in dem sie stehen, zu einer Art



35



36



37



38

39



73

35. « Julia ». Ansicht von Sueden.

36. « Romeo ». Terrasse einer Atelierwohnung auf dem Dach, windgeschuetzt zwischen zwei Atelierbauten eingeschoben.

37. « Romeo ». Ansicht von Suedwesten. In den obersten Geschossen Wechsel der Balkone mit Loggien. Auf dem Dach Atelierwohnungen.

38. « Romeo ». Sicht von Norden.

39. « Romeo ». Balkone, oben Doppelgeschosswohnungen.

40. « Romeo ». Ostseite.



Schlüsselfiguren zwischen dem alten und neuen Teil von Zuffenhausen, und für die weitere Erschliessung dieser Zone am Südrand von Stuttgart.

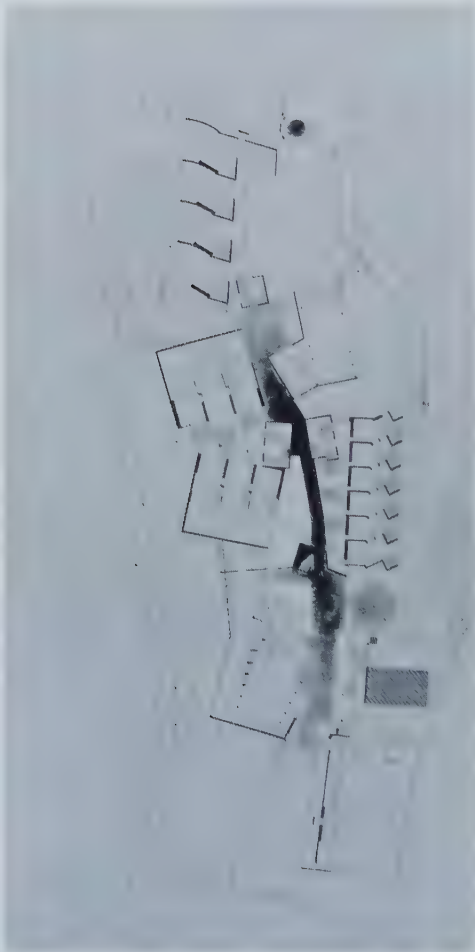
Der Schulbau

« Schule » und « Theater » schliessen den Kreis der Scharounschen Aktivität, die von der Wohnung ausgegangen ist als « der Keimzelle der organisch gebildeten Gesellschaft » und zum Urbanen hinführt: « das „Städtische“, das auch das „Umgängliche“, das „Gebildete“ heisst ». Der Entstehungsprozess ist stets der gleiche: Raum vom Geschehen her zu definieren und zu gestalten. Aber was bedeutet Schulgeschehen, was bedeutet Theatergeschehen, auf den heutigen, auf den zukünftigen Menschen bezogen? Ein Bauwerk kann man ja nicht so leicht und rasch wechseln wie ein Kleidungsstück (obwohl es heute oft den Anschein hat), und besonders der Repräsentativbau, der Gemeinschaftsbau, ist Planung auf lange Sicht. Scharoun hat diesen Aufgaben wohl deshalb noch grundsätzlichere Definitionen gegeben, die in dem hier notwendigen Extrakt nur unvollkommen erscheinen können. Von den drei Schulen, die Hans Scharoun in den letzten zehn Jahren entworfen hat, ist die erste, die Grundschule für Darmstadt, ein Projekt geblieben; die zweite, das Mädchengymnasium in Lünen, ist seit einiger Zeit in Betrieb genommen; diejenige für Marl, ebenfalls eine Grundschule, ist im Stadium der Ausführungsplanung.

Das Projekt für Darmstadt demonstriert den Prototyp: die Schule, die das Kind aus dem Elternhaus ohne Bruch in das Leben der Gemeinschaft überführt, und zeigt, was die logische Anwendung zeitgemässer pädagogischer Methoden auf den Schulbau bedeutet. Am internationalen Kongress für das Schulbauwesen in Mailand 1960 (die XII. Triennale war ja dem Thema Schulbau gewidmet) legte Scharoun die Überlegungen dar, auf denen die Planung seiner Schulbauten basiert. In seinem Vortrag « Raum und Milieu der Schule » führte er aus: « Demnach ist die wichtigste Aufgabe der Erziehung die Einordnung des Individuums in die Gemeinschaft, seine Entwicklung zu einer persönlichen Verantwortung — mit dem Ziel der Qualitätssteigerung, so dass eine Gemeinschaft nicht additiven, sondern potenzierenden Charakters entsteht. Es geht dabei nicht nur um Wissensmehrung, sondern um Erlebnisvermittlung und Bewusstseinsbildung, damit der Einzelne den echten Kontakt zum öffentlichen Leben und Beziehung zur politischen Gemeinschaft finden kann... Das heisst: Ein Schulbau darf nicht Abbild

machtpolitischer Repräsentation sein und auch nicht primär Produkt einer technischen oder künstlerischen Perfektion. Wie jedes Bauwerk sollte eine Schule eine Vorstellung von der Weise des Lebens vermitteln — wie Demokratie, als universales Prinzip, eine Weise des Lebens verwirklichen soll. Beide können sich nicht gleichgültig voneinander abwenden... Es dürfte genügend zum Ausdruck gekommen sein, dass Schulen, der Form und dem Inhalt nach, konstitutiven Prinzips sein sollten — Organe eines Organismus, Teilinhalte eines Ganzheitlichen. So wie wir es von « Nachbarschaften » wünschen, indem wir uns unter Nachbarschaft eine geistige Energie, eine Qualität und nicht eine Quantität vorstellen. Auf dem Aspekt des konstitutiven Prinzips sind Nachbarschaften und Schulen Identitäten, und in diesem Zusammenhang ist es berechtigt, von « Schulschaften » wie von « Nachbarschaften » zu sprechen. Beide sind Wesenheiten, beide — Teile des Organismus Stadt oder Siedlung, die vielfältige und differenzierte Bezüge untereinander in Gang setzen können. Schulschaften bilden so wesentliche Einheiten grösseren oder kleineren Umfangs — aus dem Bedarf heraus oder als Folge eines Ordnungswillens ».

Die praktische Anwendung dieser Forderungen zeigt das abgebildete Foto- und Planmaterial. Besonders aufschlussreich sind die Schemazeichnungen der drei Darmstädter « Schulschaften » A, B und C (und die sie begleitenden, von Scharoun stammenden Texte). An diesem Beispiel leuchtet sofort ein, was Scharoun unter einem Bauwerk als « Organismus » versteht: das selbsttätige Wirken der Teile — die « geheimen Bezirke » (in denen sich der eigentliche Unterricht abspielt) —, ihre Verbindungsglieder, die « Wege der Begegnung, und die « öffentlichen Bezirke » (die Räume für den Gemeinschaftsunterricht und Gemeinschaftsaktivitäten), die einmünden in das Herzstück der « grossen Halle »: wichtigster Teil « für die Zusammenfassung aller Kinder der Schule und für die Verbindung der Schule mit der Nachbarschaft und mit der Stadt. Hier begegnet das Kind Fragen kultureller, wirtschaftlicher, politischer Art, die der Öffentlichkeit gestellt werden... Den Kontrapunkt schliesslich zum » öffentlichen » Bezirk, der die Verbindung mit der » täglichen » Umwelt darstellt, bildet der als » kosmischer » Raum bezeichnete Mittlerraum zur kosmischen Umwelt. Die beziehungsreiche Einbindung des Menschen in das All wird durch diesen Raum anschaulich... ». Die Lage zur Sonne, zum Garten, zur umliegenden Stadt, die Farbatmosphäre, aktivieren den Kreislauf dieses Schulgeschehens und fördern die positive Entfaltung des Kindes, das daran Anteil nimmt. Das alles ein sehr reales, auf



41



42



43

44

45



41. Volksschule Darmstadt, Projekt 1951.
Grundriss; Norden ist rechts.

42. Volksschule Darmstadt. Isometrische Darstellung.
Volksschule Darmstadt: Teilung in 3 «Schulschaften» A, B, und C (siehe Schema), die in sich abgeschlossen sind. Jede Schulschaft ist durch ein «Tor» zugänglich (an diesen Zugängen Kleiderablage und WC's). Zu jeder Gruppe gehört eine «Halle», d.h. Innenhöfe, die durch Faltdächer verschliessbar und mittels Luftheizung heizbar sind. Die «Wege der Begegnung» verbinden die Gruppen untereinander und führen die Schüler zusammen in einer grossen Halle, dem «offenen Bezirk», der für Gemeinschaftsveranstaltungen bestimmt ist: «hier begegnen sich »Schulschaft» und »Nachbarschaft». Als Raumdominanten sind die Räume für den naturwissenschaftlichen und den Religionsunterricht und der sogenannte «kosmische Raum» eingesetzt.

43. «Raumgruppe A: Vielfältiges Spiel dient der Entwicklung des Kindes aus Spieltrieb, aus dem Unbewussten — in ihm wird der Haufen, das unbewusste Wir, auf der Grundlage des Instinkts aufgegliedert. Raum ist noch nicht Gegenstand der Aufmerksamkeit, er empfängt und umfängt. Körperliches und geistiges Wachstum bedarf des vielen Lichts und der Sonne — Suedlicht.

44. Raumgruppe B: Bezug zur Disziplin
dient dem Erwerb von Erfahrungen und Erkenntnissen — das Einzelne wird begriffen, die Disziplin wird erfahren. Der Bezug, der entwickelt wird, vollzieht sich zwischen Individuum und Gegenstand, Begriff — Mensch und Werk begegnen sich, Raum ist Gegenstand der Aufmerksamkeit, er hält fest und festigt, Disziplin ist kennzeichnend — Ost-West-Licht.

45. Raumgruppe C: Polarität Ich - wir
entwickelt das Ich-baſſe. Das loyale Zusammenwirken in der Gemeinschaft wird gelebt. Der unbewusste Bezug zur Gemeinschaft wird in die Sphäre des Bewusstseins gehoben. Das Himmelslicht ueberwiegt, Nordlicht.
(Zitat von Hans Scharoun aus der Dokumentation der Neuen Darmstädter Verlagsanstalt GmbH 1952 ueber das Darmstädter Gespräche «Mensch und Raum» 1951).

46. Volksschule Darmstadt. Modellaufnahme von Osten.
Vorne rechts Schulschaft C; in der Mitte links Schulschaft B und Mitte rechts Schulschaft B.

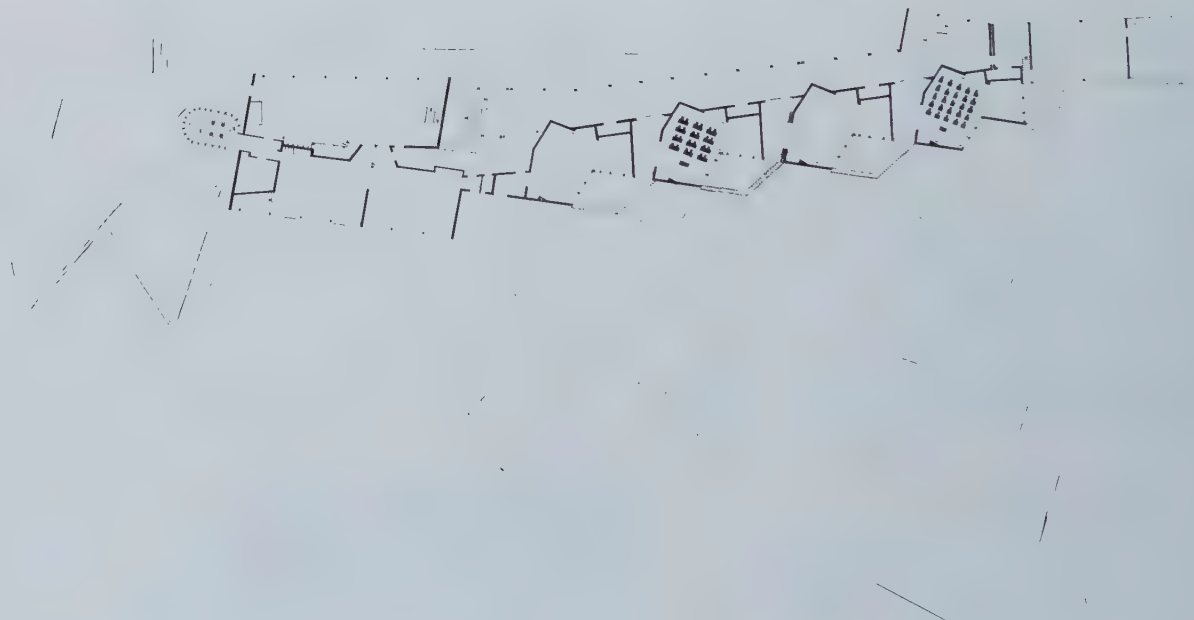
46





47

78



48

- 47. Mädchen-Gymnasium Lünen. Grundriss Erdgeschoss.
- 48. Mädchen-Gymnasium Lünen. Grundriss Obergeschoss.
- 49. Mädchen-Gymnasium Lünen. Querschnitt durch die Aula mit Unterstufe (rechts) und Physiksaal (links).
- 50. Mädchen-Gymnasium Lünen. Unter- und Oberstufe.

- 51. Mädchen-Gymnasium Lünen. « Klassenwohnung » der Mittelstufe.
- 52. Mädchen-Gymnasium Lünen/Westfalen 1956-62. Luftbild von Süden mit einkopiertem Modellfoto der Sonderklassen.

Mädchengymnasium Lünen. Pavillonschule, 18 Klassen in 3 Trakten für Unter-, Mittel- und Oberstufe. (8 Klassen für mindestens 16. 6 Klassen für mindestens 30 und 4 Klassen für mindestens 24 Schülerinnen, dazu Reserveklasse als Mehrzweckraum). Jede Klasse ist in einer « Klassenwohnung » untergebracht: Garderobenraum, Klassenraum, Gruppenraum, Freiplatz. Die Schülerinnen bleiben 2 bis 4 Jahre in einer Klassenwohnung, die einen Lebensbereich des Lernens neben dem des Elternhauses schaffen soll. Der Komplex für naturwissenschaftlichen Unterricht ist hörsaalmässig ausgebaut, und kann für Sonderzwecke verwendet werden (Vereine, Volkshochschule). Aula als Erweiterung der grossen Pausenhalle, von der sie abtrennbar ist. Zur Pausenhalle gehören Milchbar, Bibliothek, Sitzzecke mit Aquarium und Lehrmittelraum. Die Gesamtanlage ist in Grünzonen eingebettet.

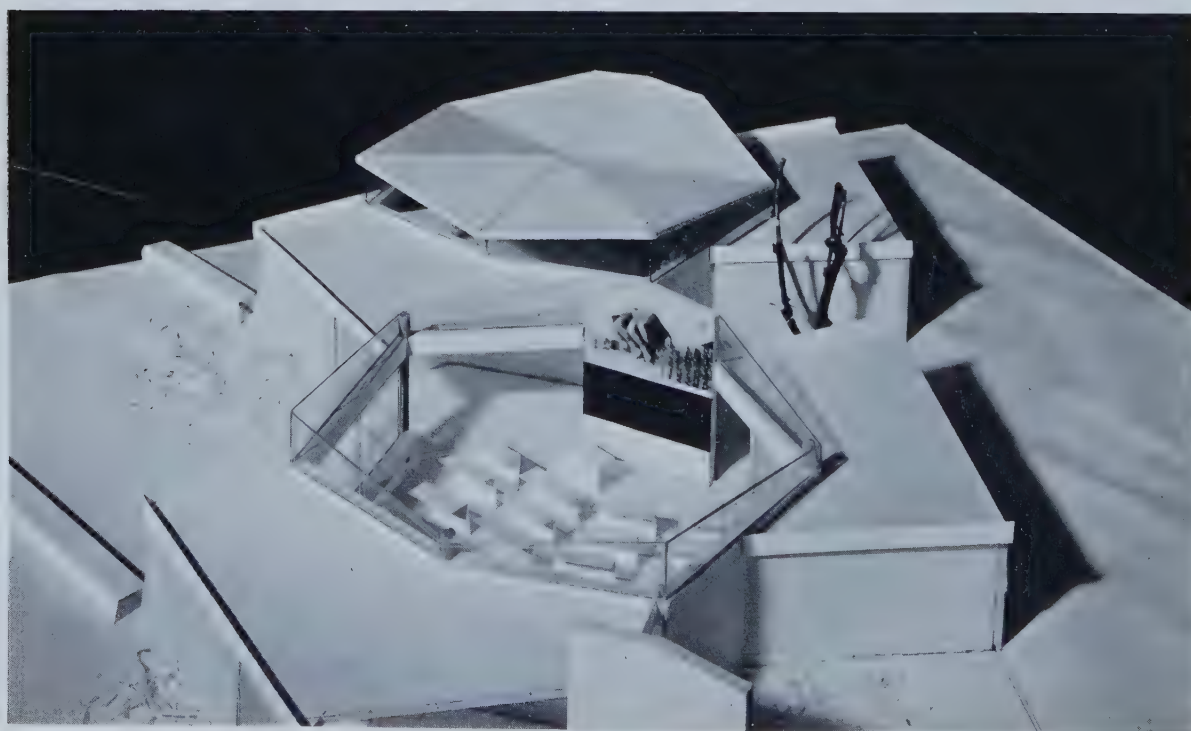




53. Projekt Volksschule Marl, 1960.
Grundriss: 1. Versammlungsraum (Theater, Film, Musik); 2. Werkstätten; 3. Zentrale Halle; 4. Turn- und Sporthalle mit Garderoben; 5. Lehrer; 6. Naturwissenschaften; 7. Hauswirtschaft und Speiseraum; 8. «Turm» mit Räumen der Verwaltung und Lehrer. Auf dem «Turm» Möglichkeit zu Himmelsbeobachtungen.

54. Projekt Volksschule Marl. Modellaufnahme einer «Klassenwohnung».
Modifizierung des Darmstädter Programmes der Gruppenteilung: das «Nesthafte», das «Verfestigte» und die «zweiteilige Aufgliederung» (ich und wir) in Gruppe 3. Zusatzräume den Bedürfnissen der rapid wachsenden Industriestadt entsprechend. Die in dem Generalbebauungsplan der Stadt enthaltene Aufschlüsselung künftiger Wohnbebauung wurde für die Bemessung des Schulprojektes herangezogen.

18 Klassenräume, aufgeteilt in drei je zweizügige Gruppen. Im Kern der Anlage Versammlungsraum, der auch für Theater-, Film- und Musikvorführungen dient. Um die Halle Gemeinschaftseinrichtungen (Bibliothek, Milchbar, Sitzcken). Grosszügiger Ausbau der Werkstätten (Papp-, Holz-, Metall- und Kunststoffverarbeitung) und der naturwissenschaftlichen Räume. Letztere werden auch von benachbarten Schulen mitbenützt. Der Komplex für Hauswirtschaft ist ergänzt durch einen Speiseraum, der auch als Festraum verwendet werden kann. Der Gesamtkomplex ist durch Spiel-, Sport- und Schulgärten aufgelockert. Ausbau im «Bogen sozusagen von der 'Wohnung' bis zur überdeckten Natur», schafft Wechsel im Massstab und im Raumklima, gleichzeitig Mittel zur Oekonomisierung der Anlage.



seine Wirtschaftlichkeit hin überprüfetes Projekt. Die Anlage in Marl modifiziert das Darmstädter Programm für einen entsprechenden Schulkomplex inmitten eines expansiven Industriezentrums. Für das Mädchengymnasium Lünen, 1956 konzipiert, verwendet Scharoun den Begriff der « Schulwohnung », die das Kind (hier: Mädchen vom 10. Lebensjahr an) in einen überschaubaren Lebensbereich stellt, der dem des Elternhauses ergänzend und erweiternd zuwächst. *« Deshalb ist die Grundlage dieser Schule die "Schul-Wohnung", in der die Klasse gewissermassen die zweite Familie bildet, um so das Wesen der sozialen Familie nach und neben der biologischen Familie des Elternhauses zu erfahren... Raum und Milieu — die Spannung des Intimen, Persönlichen zum öffentlichen Umfassenden — sind die Grundlagen der Konzeption auch dieser Schule und Ausdruck des Gebauten... ».*

Das Konzerthaus, das Theater.

Im Zusammenhang mit dem Neubau der Philharmonie in Berlin hatte sich bereits die Frage nach dem festlichen, repräsentativen Bau gestellt. Es geht Scharoun dabei nicht um das vielberufene Gesamtkunstwerk, in dem die schöpferische, gestalterische Kraft des Architekten einen Höhepunkt fände. Dieses entsteht gleichsam als ein Nebenprodukt zu dem « organisch » fortschreitenden Gestaltungsprozess, der in viel tiefere geistige, bedeutungsmässige Zusammenhänge eindringt, als es durch ästhetische Perfektion allein möglich wäre, die ein Mäntelchen des Festlichen-Schönen um das Bauwerk hängt. Indem Scharoun bei dem Konzertgebäude der Philharmonie das Musikgeschehen aus der schematischen Trennung von Orchesterpodium und Zuschauerraum befreite und « räumlich und optisch in den Mittelpunkt » rückt, entsteht ein einmaliges, bedeutungsvolles Gestaltbild, das den Besucher hinzieht und hinführt zu der « feierlichen Gelassenheit des im wahrsten Sinn des Wortes das Bauwerk krönenden Konzertsaaes ». Das Neue ist gleichzeitig Rückgriff auf uralte Traditionen, wie wir es auch bei Scharouns Theaterentwürfen für das Staatstheater Kassel (1952-54) und das Nationaltheater Mannheim (1952-53) sehen. Wie muss der Theaterbau beschaffen sein, damit das Spielgeschehen sich nicht gegen den Raum behaupten muss, sondern davon emporgetragen wird, und die Zuschauer zu einer « Gemeinschaft der Betroffenen » verbindet? Zu seinem Entwurf für das National-

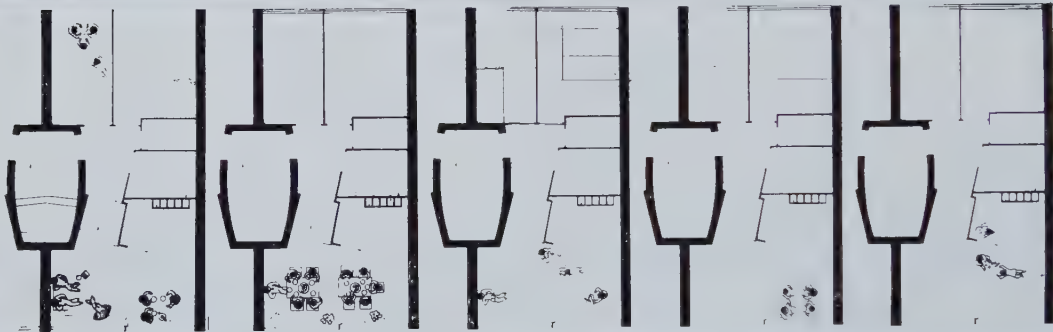
theater Mannheim (jener umstrittene Wettbewerb zu dem, neben anderen, auch Scharoun und Mies van der Rohe aufgefordert waren) verfasste Scharoun gemeinsam mit Hugo Häring und Margot Aschenbrenner eine Programmschrift — *« Über die Baustruktur des Theaters »* — ein brillanter theatergeschichtlicher Exkurs, in dem sich Scharoun als ein Fachmann auf diesem Gebiet ausweist. Darin definiert er, was er als das « Wesen » des deutschen Theaters versteht. Er nennt es das « nordische Theater » und setzt es in Beziehung zu dem offenen Raumtheater der Griechen, zum Wegtheater des mittelalterlichen Mysterienspiels und zur Shakespearebühne. Die Auffassung vom Menschen und vom Leben, die in diesen Spielformen zum Ausdruck komme, behandle Existenz im Zwiespalt zwischen der irdisch-physischen und einer diese transzendierenden metaphysischen Dimension.

« Das Drama, das in dieser Auffassung gründet, hat irrationalen Charakter ». Dies im Gegensatz zu der zweiten grossen Kategorie abendländischen Theaters, dem Renaissance-Theater und der französischen Klassik. « Das rationale Theater behandelt die Themen des menschlichen Daseins in Raum und Zeit... Das irrationale Theater hat Themen zum Gegenstand, die über Raum und Zeit hinausgehen... Ist jenes perspektivisch, so ist dieses aperspektivisch — ist jenes durch Koordinaten bestimmbar, so durchmisst dieses Dimensionen — ist jenes auf Regeln aufgebaut, so muss dieses jeweils einem freien Gestaltungsgesetz folgen ». Scharoun ist der Meinung, dass die Bau- und Raumstruktur dieses irrationalen, « nordischen » Theaters erst geschaffen werden müsse, — es ist im übrigen unschwer in Verbindung zu bringen zum modernen, und vor allem zu dem sogenannten « absurden » Theater von heute, das ja ebenfalls aus der Fessel der Guckkastenbühne herausstrebt.

« Wiederum beginnt alles mit der Frage: welches ist der rechte Ort für den Bau. Die Wahl des Bauplatzes ist von grösster soziologischer Bedeutung, sie bildet den 1. Akt der Gestaltgebung. Die örtliche Situation des Theaters, seine Umgebung und seine Beziehungen zu der Stadt, in der es steht, haben geistige Relevanz... Geht es um die Gestaltfindung des irrationalen Theaters, nach der das Drama des Nordens und also auch das deutsche Drama verlangt, so muss der Bau in den "offenen" Raum gestellt werden, und an "seinen Ort": ausgezeichnet durch seine kosmische Qualität und also durch seine überregionale Bezugskraft... Ein so "geortetes" Theater drängt auch auf eine neue Ordnung des Zuschauerraumes. Nicht von aussen her kann die Frage beantwortet



55



56

82



57



58

59

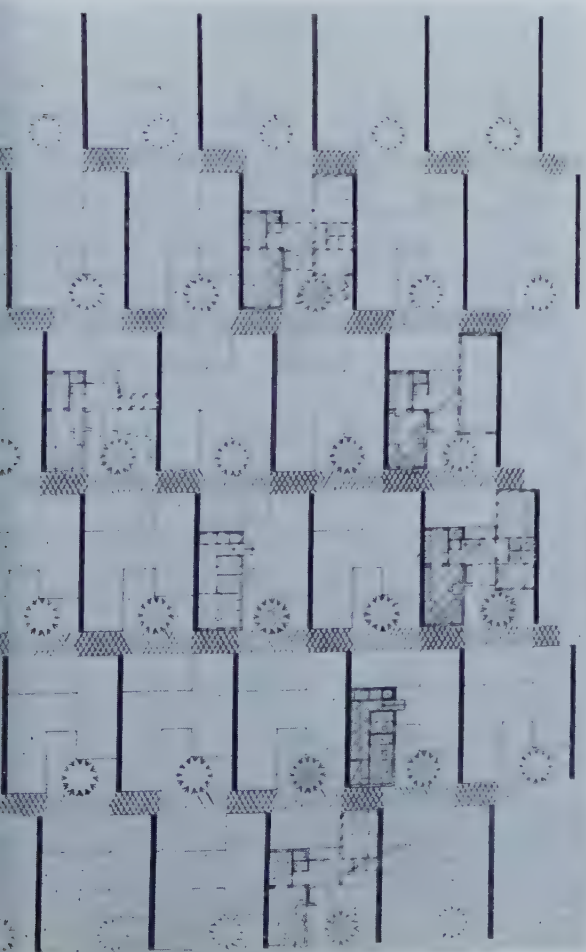
55.-57. «Wohnzelle Friedrichshain», Projekt Berlin 1948
2 Modellaufnahmen.

56. «Wohnzelle Friedrichshain». - «Wohntyp, die Klein-
wohnung und deren Beziehung zu gesellschaftlichen Aufgaben».

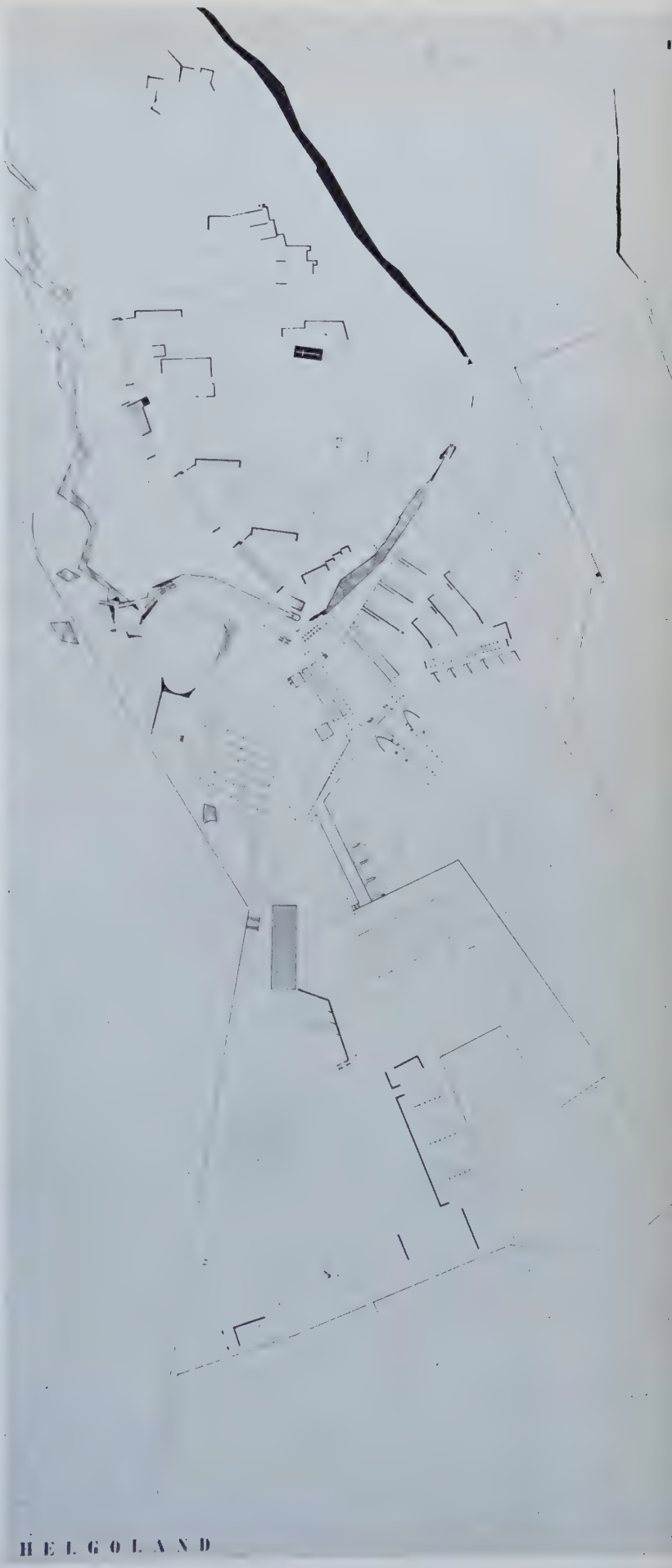
58. Wettbewerb Helgoland, 1952. Skizze der Anlage mit
Gärtchen und Sitzplatz im Freien.

59. Wettbewerb Helgoland, 1952. (Ankaufspreis).
Neugestaltung der im Krieg zerstörten und in ihrem Land-
schaftsbild veränderten Nordsee-Insel. Schwerpunktsver-
lagerung an den Südtail des Falms, dadurch reines Wohn-
gebiet im Unterland. Bebauungsplan.

60. Wettbewerb Helgoland, 1952. Lageplan der Wohn-
häuser, die auch Fremdenunterkünfte enthalten, entlang
schmalen Gassen. Diese Lösung nimmt Bezug auf die Enge
und die dem Wind ausgesetzte Lage der Insel, indem die
Häuser in wechselnder Form aneinandergeschoben werden,
jedes mit einem von Mauern umschlossenen Hof
ausgestatter.



60



HELGOLAND



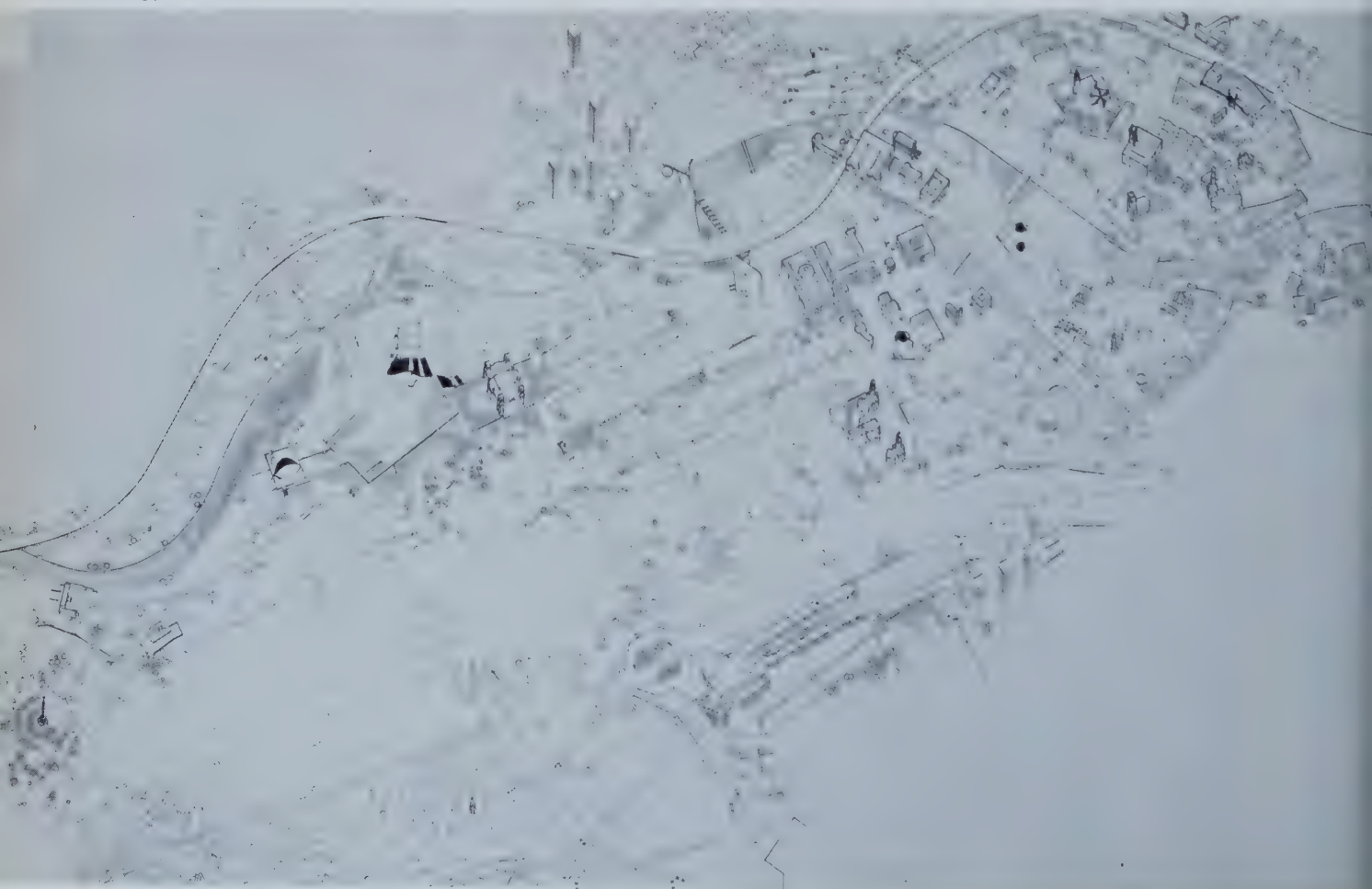
61

61. Wettbewerb « Hauptstadt Berlin » 1957-58, Mitarbeiter Wils Ebert, mit einem 2. Preis ausgezeichnet. Bebauungsplan. Die Ordnung des Stadtraumes folgt dem Tal der Spree, ein Gedanke, mit dem sich Scharoun schon im Zusammenhang der Siedlung Siemensstadt auseinandergesetzt hatte. Von Westen nach Osten: Präsident, Kanzler, Kongresshalle, Verfassungsgericht, Parlamentarische Gesellschaft, Haus der Presse, Parlament, Vertretung der Länder, Länderkammer; südlich davon verwandelter Reichstag, Ministerien; an der repräsentativen Ladenstrasse Haus für Fremdenverkehr, Berliner — und Bundeswirtschaftsver-

tretungen, Gästehaus der Künste, Gästehaus der Wissenschaften (Pariser Platz), Staatsbibliothek, Humboldt-Universität; nördlich davon jenseits der Spree Institute und Kliniken, studentisches Zentrum; Bundesmuseen an Stelle des Schlosses Zentrale Kunstaussstellung, Musikhalle, Museum für Völkerkunde, evangelische Bischofskirche (Marienkirche), evangelische Kirchenverwaltung, theologisches Museum, Rathaus, Stadtverwaltung, zentrales Landgericht, zentrales Amtsgericht. Der Hügel im Süden der City für Aufgaben der Wirtschaft.

62. Wettbewerb « Hauptstadt Berlin ». Schaubild.

62



werden: wie bringen wir Bühne und Volk wieder in eine echte Verbindung. Die achsiale Raumgestalt des rationalen Theaters mit seiner umbauten Bühne hält Schauspieler und Zuschauer im Bann der Achse und entlässt sie nicht aus dem Gestaltzwang der Perspektive. Es macht aus dem Publikum eine additive, punktförmige Masse von Einzelsubjekten, eine Gruppierung kommt lediglich durch den politisch-sozialen Rang zustande. Das irrationale Theater, in dem das Gespräch zwischen Himmel und Erde, zwischen Erde und Himmel sich ereignet, hat nicht die summative Masse zum Partner. Überall da, wo die "andere" Dimension zu Worte kommt, bewirkt sie Gemeinschaft. Das aber bedeutet zugleich Durchdringung und Aufgliederung der Masse durch den Geist. Hier enthüllt sich ein Faktum von Belang: dem irrationalen Theater kommt eine erzieherische Funktion zu... Das irrationale Theater wendet sich also an die geistige Qualität im Menschen. Es hebt ihn aus dem perspektivischen in den aperspektivischen Aspekt, und das heisst zugleich: es führt ihn aus dem Raum der Masse und der punkthafte Vereinzelung in einen Raum der Ergriffenheit und der Bewegung. Das Publikum wird zu einer Gemeinschaft der Ergriffenen und Betroffenen ».

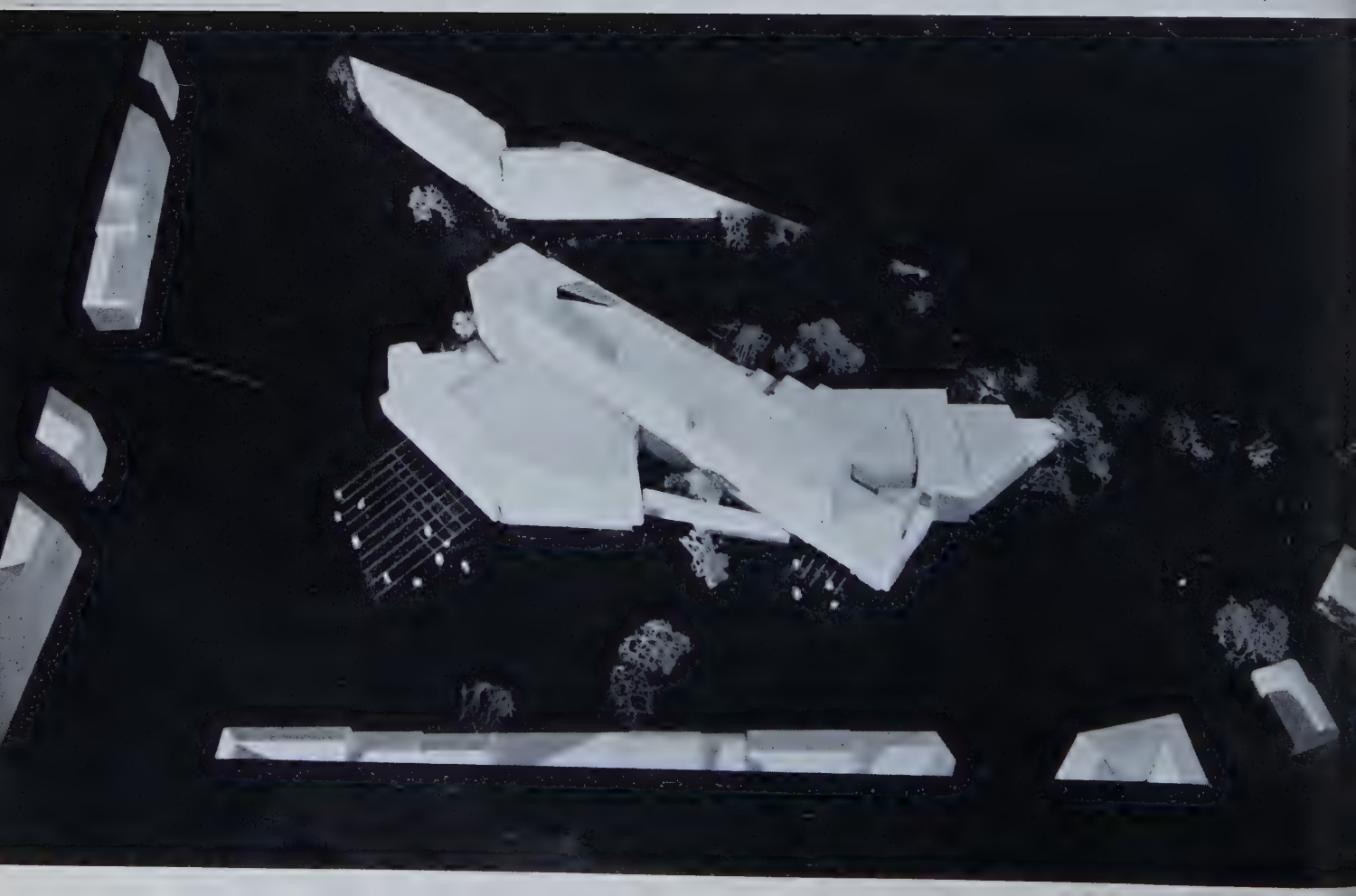
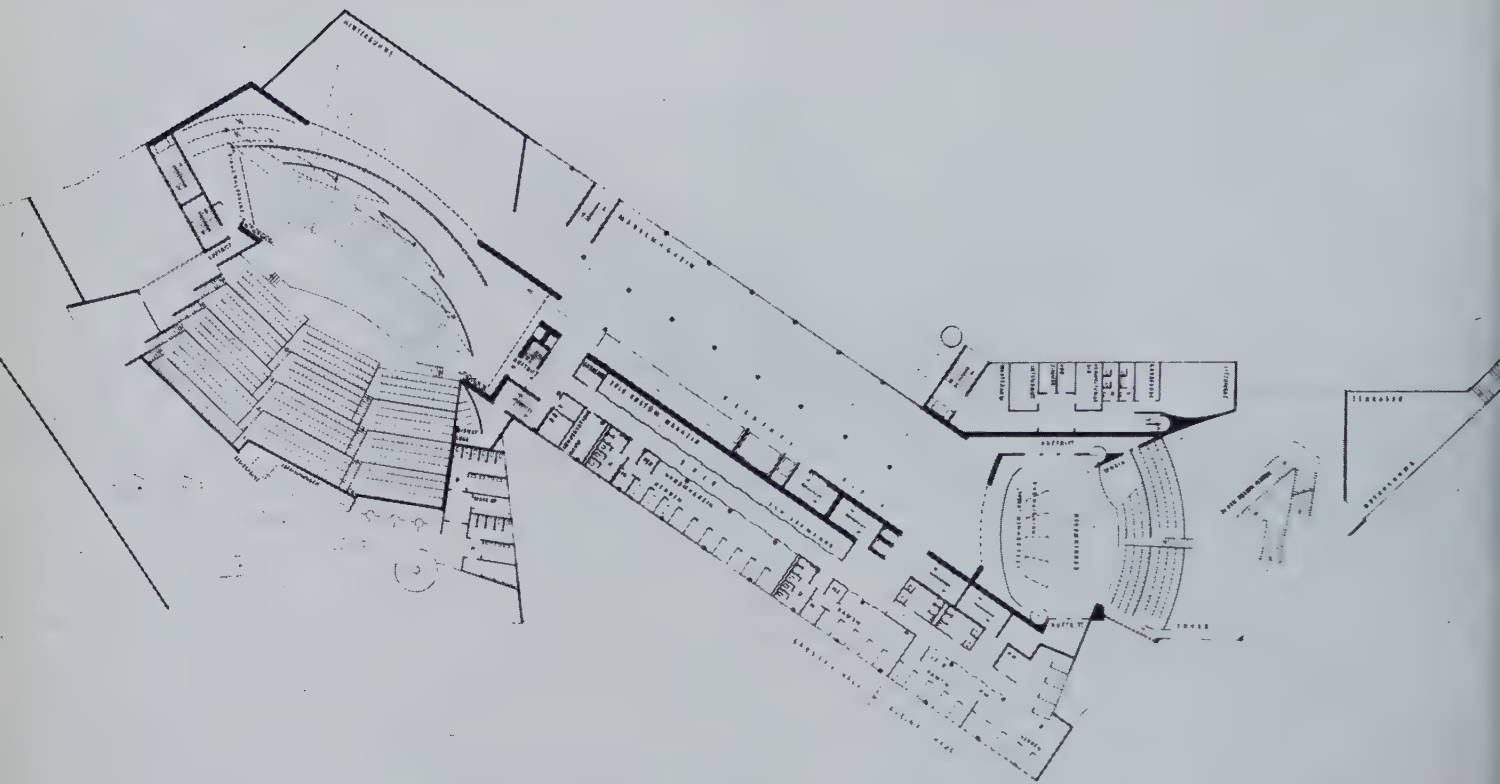
Der Gedanke zu Gropius und Piscators « Totaltheater » liegt nahe. Doch sind Scharouns Entwürfe für Mannheim und Kassel (in letzterem hatte er wohl den 1. Preis zugesprochen, aber die Ausführung wieder abgesprochen erhalten) weit entfernt von jeglicher Utopie. Eine solche war nicht einmal das Kirchenprojekt « Die Kirche ein Fels » von 1910, deren Grundriss bereits alle Merkmale realisierbarer Ordnung aufweist. Die von Scharoun für seine beiden Theaterplanungen vorgesehenen Raumbildungen « die den Begriffen des Aktionsraumes, des Schau- und Darstellungsraumes bis zum Bedeutungsraum entsprechen », hätten eine Bühne von ausserordentlicher Flexibilität und Wandlungsfähigkeit ergeben, die das « rationale » Drama keineswegs ausgeschlossen hätte. Der Sinn der Scharounschen Theaterentwürfe ist ja eben gegen die Aufsplitterung in Teilfunktionen gerichtet. Das heisst: dem Theater als eigenständige Kunstform wieder eine ebenso eigenständige und diese Eigenart fördernde Bauform zur Verfügung zu stellen. Aber in beiden Fällen, Kassel und Mannheim, blieb Scharoun die Ausführung versagt.

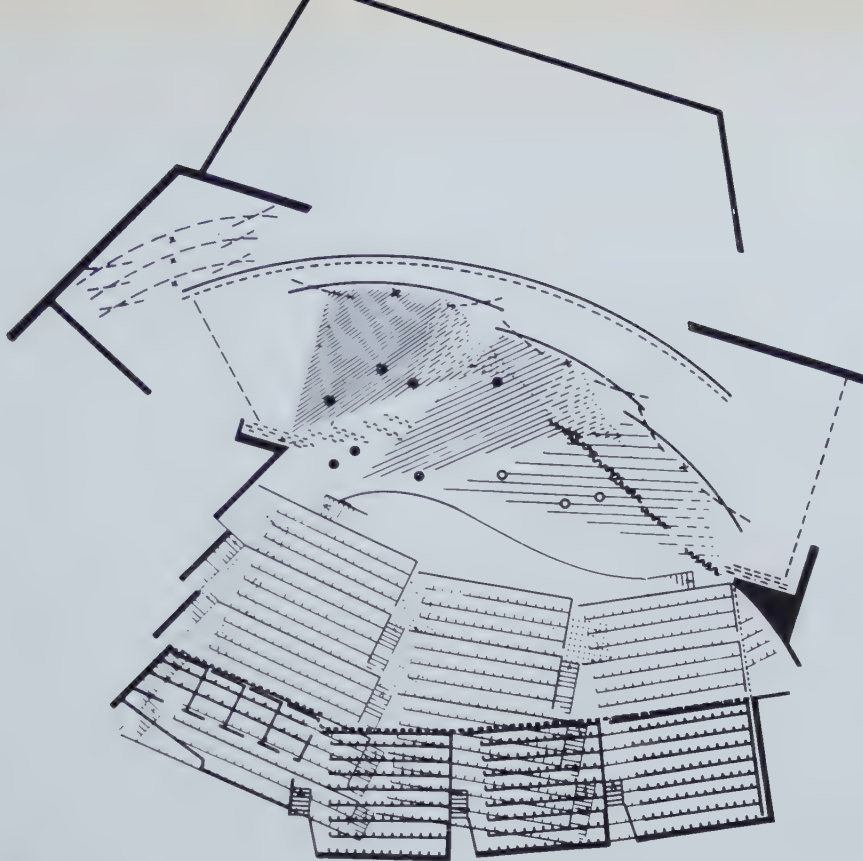
Der Erläuterungsbericht für Kassel, aus dem ich bereits zitiert habe, enthält auch einen Abschnitt, dem die Gründe zu entnehmen sind, weshalb heute nicht der Scharounsche sondern ein anderer Entwurf dort steht. Fast resigniert konstatiert Scharoun, weshalb die Ver-

wirklichung solcher grosszügiger, in die Zukunft gedachter Bauwerke heute so oft scheitert: « Es liegt im Wesen dieser Zeit, dass zwar bei einzelnen wirtschaftlichen Objekten ungeheuer grosszügig und weitflächig gedacht wird — einzelne industrielle Betriebe beanspruchen mehr Flächen als einstmals die ein ganzes Leben umbauende mittelalterliche Stadt beanspruchte. Aber dies geschieht — als wenn sich der übermässige Kräfteaufwand hierin kompensieren müsste — auf Kosten der Aufgaben für die Allgemeinheit. Hier wird alles verhältnismässig kleinlich behandelt. Auch bei den Aufgaben für die Allgemeinheit wird mit Grundstücksgrenzen und in Grundstücksgrössen gedacht. Die Landschaft ist in den Dienst der technischen Entwicklung genommen, wie auch Gesellschaft und Recht sich technischen Notwendigkeiten anpassen. Also können noch so erhaltenswerte Gebilde kultureller oder natürlicher Art morgen schon von der technisch-wirtschaftlichen Entwicklung erfasst sein. Der Blick richtet sich daher auf das relativ Geringe, über das mit einiger Sicherheit Entscheidungen in absehbarer Zeit noch getroffen werden können... ».

Mit einem derart verengten Horizont, worin Bauen zu einer augenblicklichen Notstandsmassnahme degradiert ist, kann aber Scharouns Vorstellung vom « organischen Bauen » als Ganzes nicht in Einklang gebracht werden. Das « relativ Geringe » ist nicht seine Haltung. Beim Neubau der Philharmonie in Berlin drang Scharoun mit seiner Auffassung durch: entweder man leistet sich ein einmaliges, den Stand der Kultur dokumentierendes Bauwerk, oder nicht; ein Kompromiss war in diesem Fall ausgeschlossen. Und Berlin hatte den Mut sich zu diesem Bauwerk zu bekennen.

Betrachtet man das Werk von Hans Scharoun — ZODIAC publiziert es zum ersten Mal im Zusammenhang über einen Zeitraum von 50 Jahren — so versteht man, ob Entwurf oder fertiger Bau, welche Impulse von seinem vielgesichtigen und vielschichtigen Werk auf die junge Architektengeneration ausstrahlen, die in ihrer Kraft, die Schematismen und Schablonen sprengt, noch gar nicht abzuschätzen sind; — vorausgesetzt, seine Grundsätzlichkeit werde wirklich erkannt und seine Arbeit nicht zu einem Steinbruch formaler Anleihen gemacht.





65

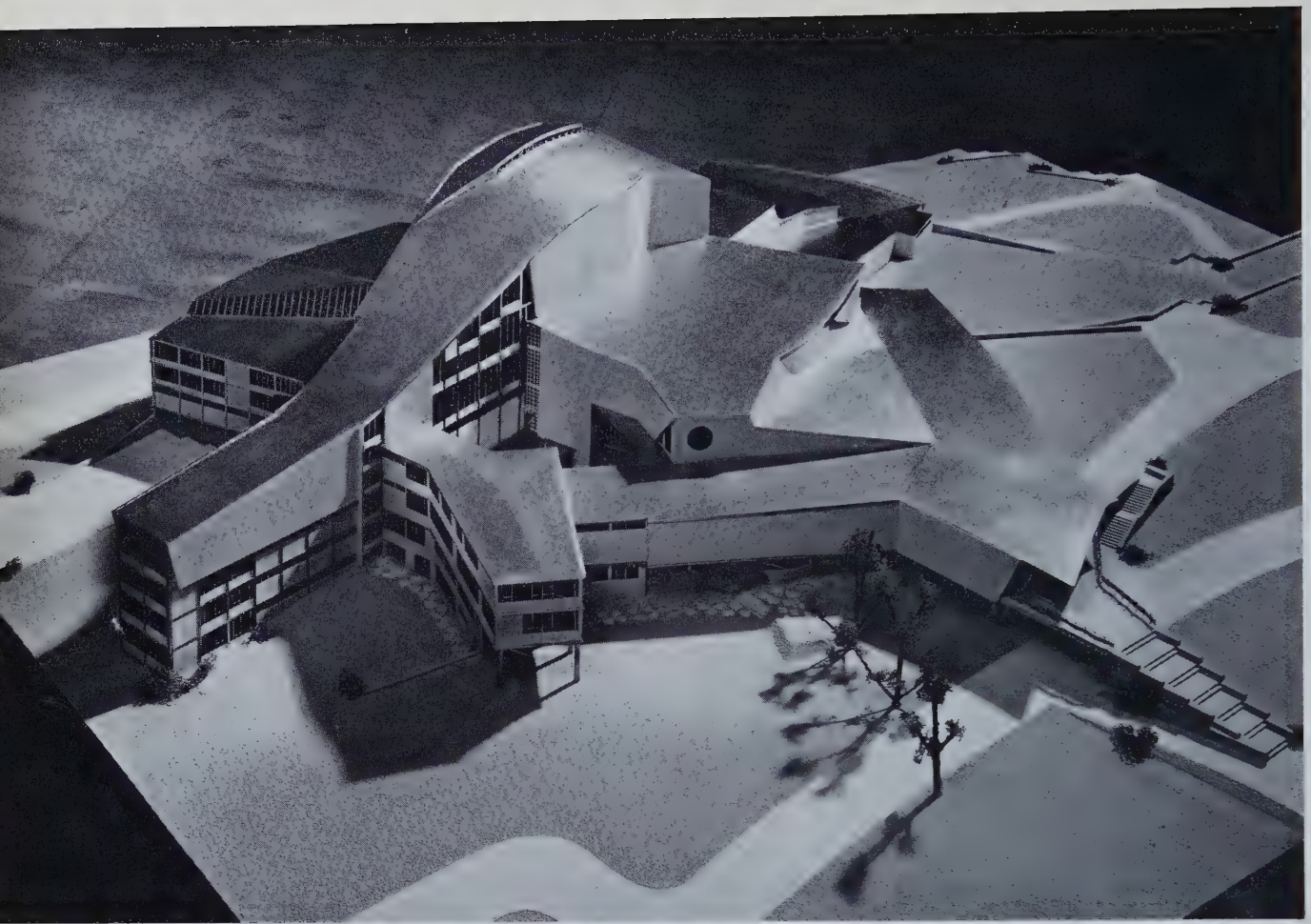
63. Nationaltheater Mannheim. Grundriss Saalhauptgeschoss (grosser und kleiner Saal).
 64. Nationaltheater Mannheim. Wettbewerbsprojekt, 1952-53.
 Modellaufnahme. «Die Lagefindung des Hauptkörpers bezieht sich auf die Struktur des historischen Planes der Altstadt Mannheim».

65. Nationaltheater Mannheim. Bühnenraum: «Wandelbarkeit der Bühne — achsiales Theater für das französische Schauspiel bis zur »Shakespearebühne« (für das Schauspiel des nordischen Raumes)».
 66. Nationaltheater Mannheim. Grundriss Garderobengeschoss, das in engem Zusammenhang steht mit der Gliederung der Zuschaueraufgänge.

87



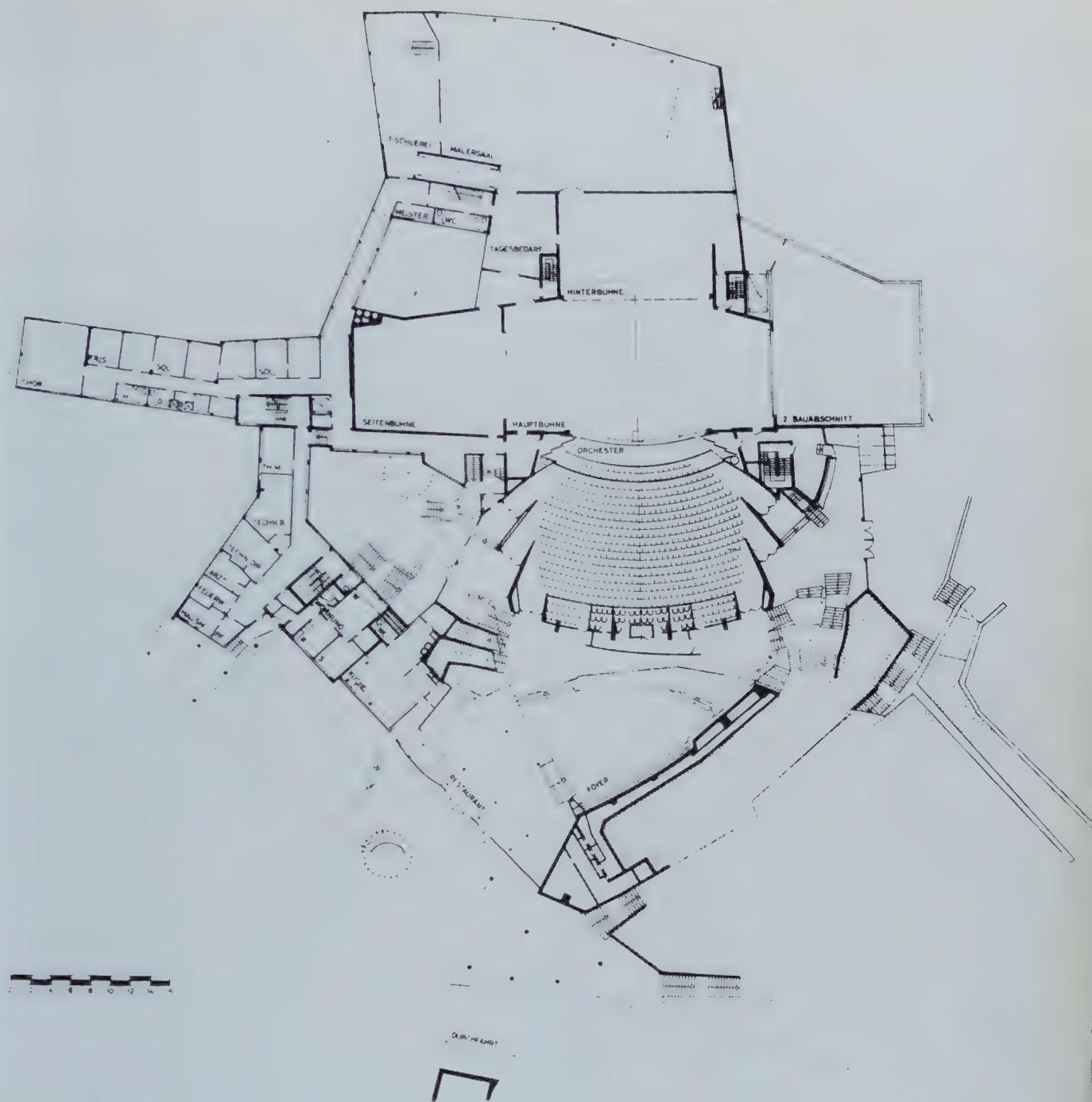
66



67

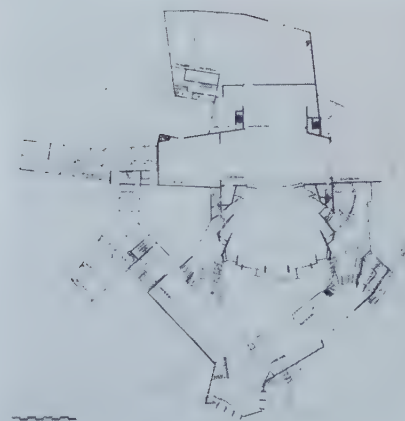


68



70

69



67.-68. Staatstheater Kassel, Wettbewerb (1. Preis), 1952, in Zusammenarbeit mit Hermann Mattern. Projekt 1953-54, nicht ausgeführt.

Zusammenfassung eines « Grossen Hauses » und einer Experimentierbühne, letztere in den erhaltenswerten Teilen des zerstörten alten Theaterbaues. Gestalt und Lage des Komplexes in Beziehung zu einer ganzheitlichen städtebaulichen Lösung des Friedrichplatzes, an dem das Theater steht.

Zwei Modellansichten.

69. Grundriss in Höhe des Eingangs.

70. Grundriss in Höhe der Bühne.



71

72



71. Konzerthaus der Berliner Philharmoniker, «Philharmonie», Wettbewerb 1956, zur Zeit im Bau (in Zusammenarbeit mit Werner Weber).

Ansicht von Westen mit dem Haupteingang. In Verbindung mit dem Konzerthaus der später zu errichtende kleine Konzertsaal.

72. Philharmonie Berlin. Modellaufnahme Konzertraum.

73. Philharmonie Berlin. Modellaufnahme. Eingangsseite mit zweigeschossigem Garderobentrakt.

74. Philharmonie Berlin. Modellaufnahme. Städtebauliche Situation mit Einbeziehung der wiederhergestellten Matthäi-Kirche von Stühler.

75. Philharmonie Berlin. Saalgeschoss. Masstab 1:600.

76. Philharmonie Berlin. Längsschnitt Studioseite. Masstab 1:300.

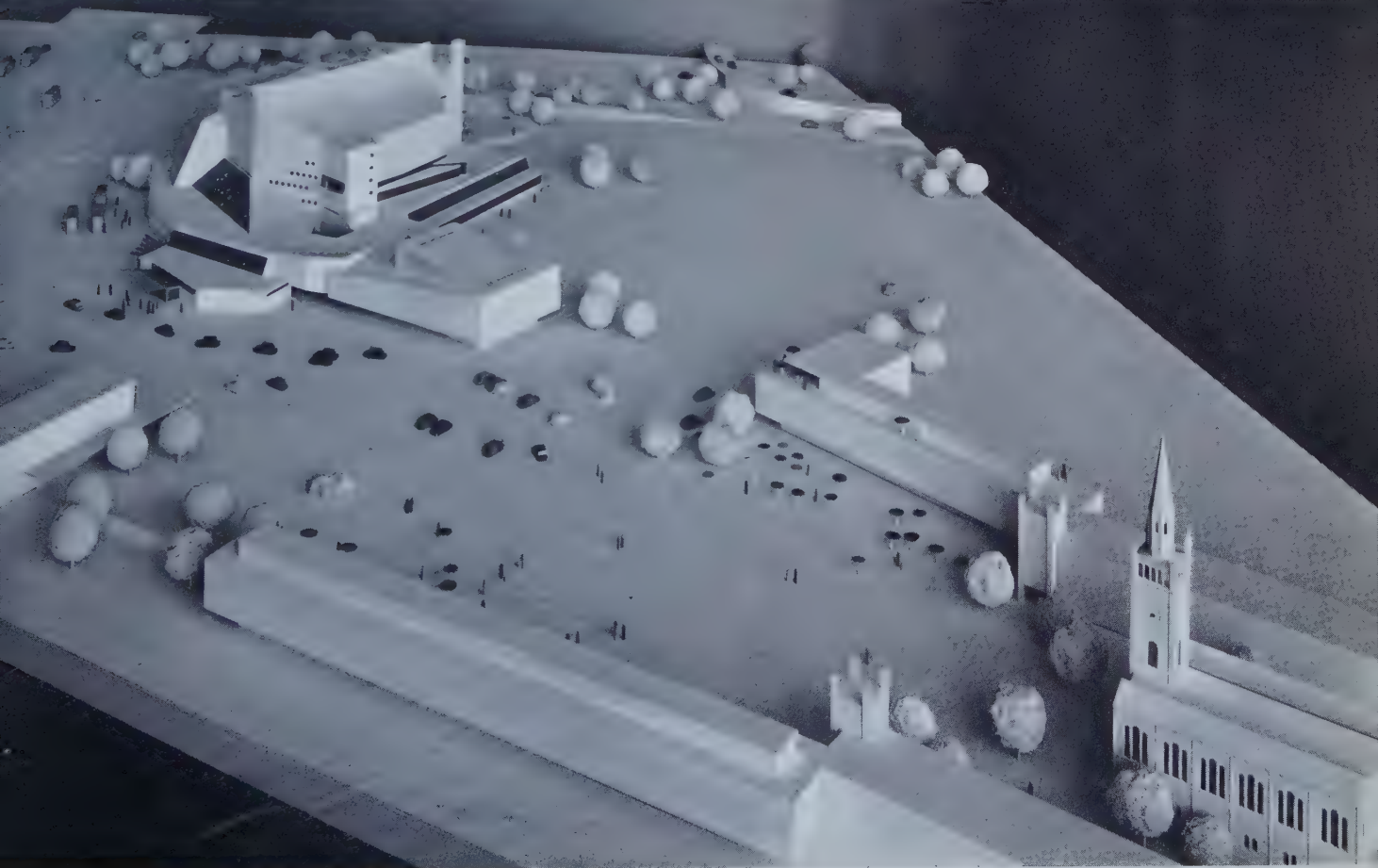
77. Philharmonie Berlin. Westansicht Haupteingang.

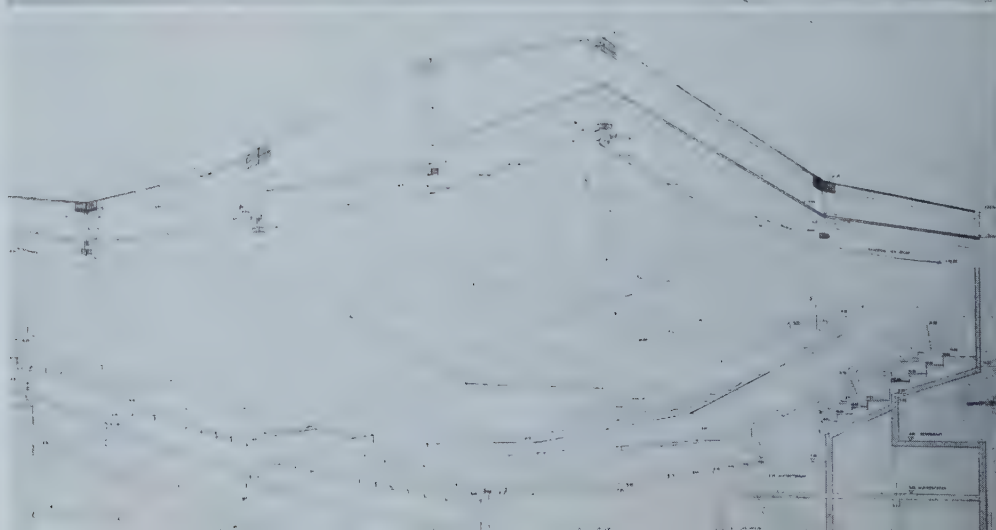
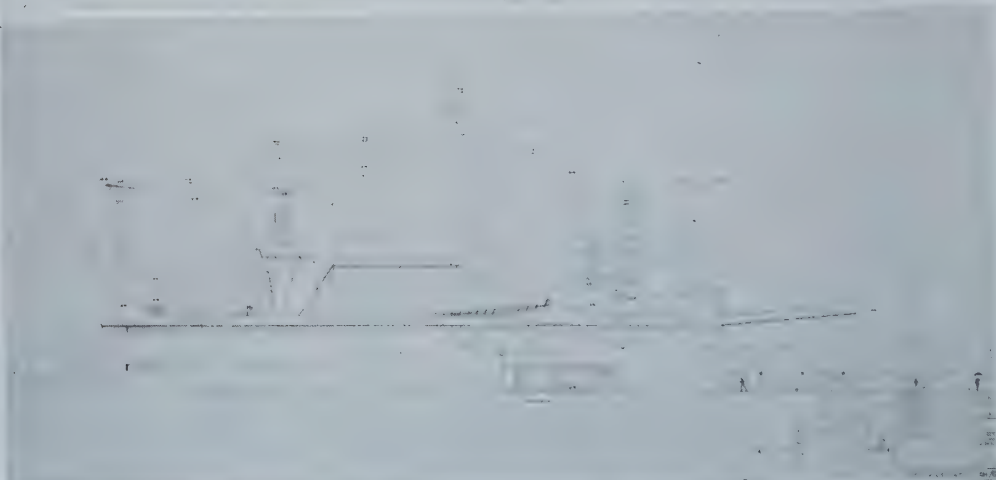
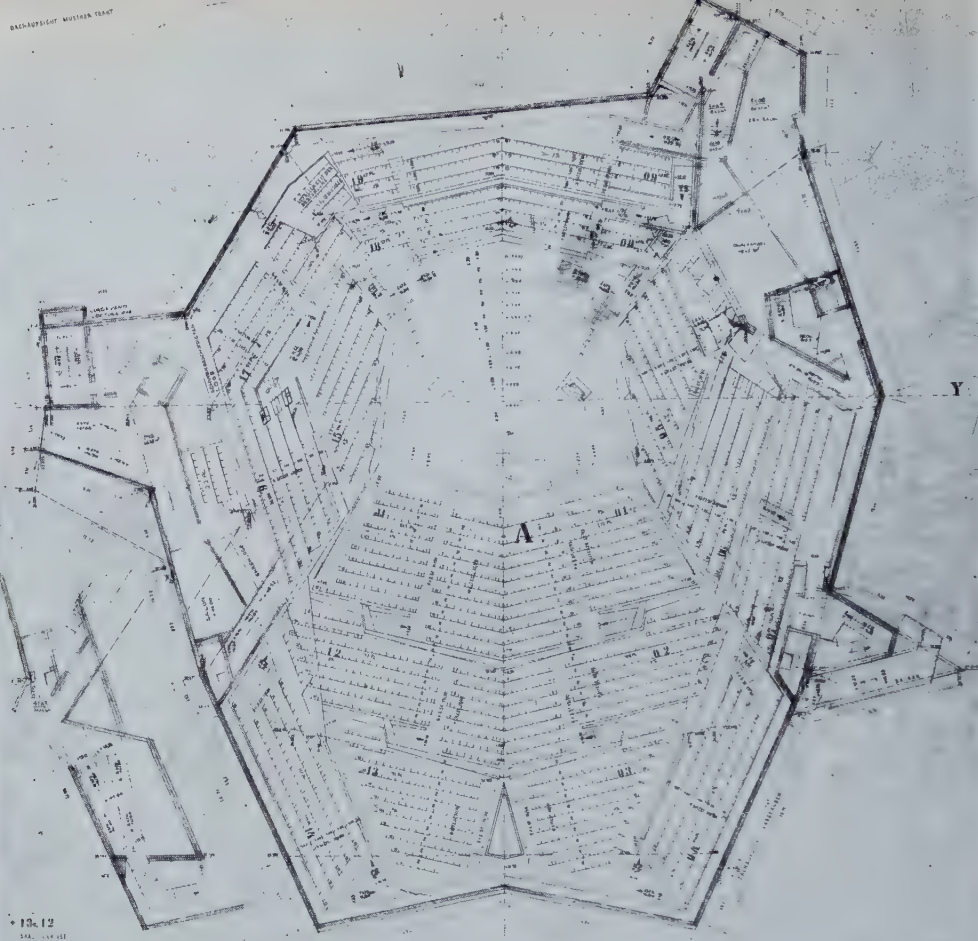
Philharmonie Berlin. Keine Trennung von Orchesterpodium und Zuhörerraum, sondern «Musik im Mittelpunkt». Das Orchester ist in die Saalmitte gerückt, die Sitzreihen steigen rund-arenaartig im «Weinbergsystem» auf. Durch verschieden grosse Segmente werden die Konzertbesucher in Gruppen gegliedert, so dass sich verschiedene Blickpunkte öffnen auf das Wirken von Orchester und Dirigent. Ueber dem Podium ist das System der «Orchester-Reflektoren» angebracht, das zusammen mit den Flankenreflektoren für die Hörbarkeit der Musiker untereinander sorgt. Diese Schallreflektoren sind auch die Träger der Beleuchtung. Die Auflösung der Wandflächen (Faltwände) und das Zeltdach des Saales, überhaupt die gesamte, unregelmässige Anordnung der raumbegrenzenden Flächen, reduzieren den unerwünschten Nachhall, desgleichen die Auflockerung der Zuhörerflächen durch Abstufungen und Brüstungen. Die Akustik des Konzertsalles wurde an einem Modell im Masstab 1:10 erprobt (akustische Untersuchungen: Prof. L. Cremer, Berlin). Das Podium hat eine mittlere Tiefe von 8 m und eine Breite von 16 m. Ein zweites Podium hinter dem Orchesterpodium wird entweder für den Chor benützt oder kann mit Zuhörern besetzt werden.

Der Konzertsaal nimmt 2176 Besucher auf (ohne Chorpodium). Fussgänger-Eingänge und Vorfahrt sind getrennt. Die Garderoben sind auf zwei Geschosse verteilt, jeweils auf der rechten und auf der linken Saalhälfte. Weg- und Treppenfürungen (über die mehrfach eingeschalteten «Platten») entsprechen der Gliederung der Besuchergruppen. Der Platz für ein später anzubauendes Restaurant ist vorbehalten.

Stahlbetonkonstruktion, innen holzverschalt mit Naturhölzern heller Färbung, zum Teil farbig behandelt. Aussehenbehandlung: Sichtbeton, Putzflächen, Mosaik und Plastik, Kupferdach.

78. Aquarell zum Raumproblem «Kino», 1923. Die Ausdruckstendenzen sind ähnlich der von Erich Mendelsohn im Einsteinurm Potsdam (1920-21) verwirklichten plastischen Vorstellungen.









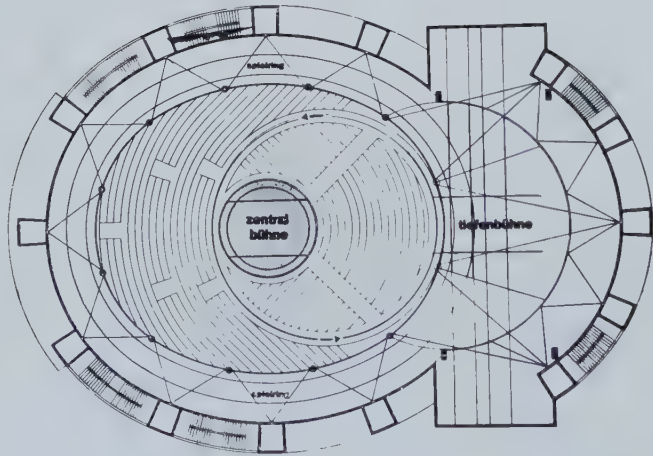
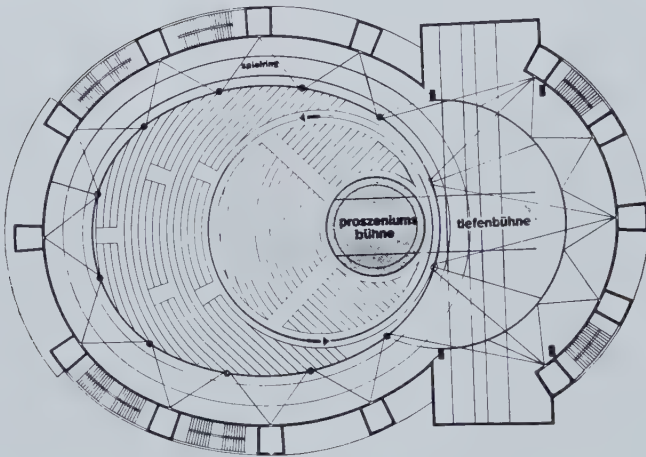
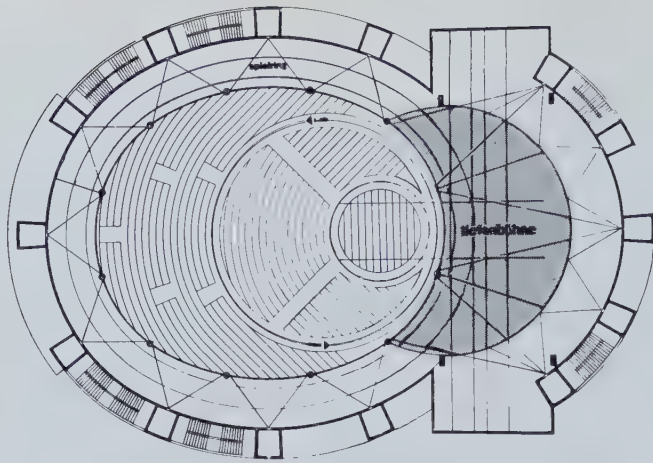
Theater und Gesellschaft: Neue deutsche Theaterbauten und Konzertsäle.

Theater and Society: New German Theaters and Concert Halls.

Die Geschichte des Theaters ist ehrwürdig und wechselvoll. Die antike Kultstätte zählt zu seiner Ahnherrschaft, das mittelalterliche Mysterienspiel, aber auch die anonyme Komödiantentruppe auf dem improvisierten Bretterpodest. Erst im 19. Jahrhundert jedoch hat sich jenes Verhältnis zum Theater hergestellt, das noch heute für uns gilt. Keine antiken Götter und kein christlicher Gott betreten mehr die Szene, und keine Theateraufführung mündet mehr, wie im Barock, in die festliche Selbstdarstellung der Gesellschaft, in Zeremoniell, Tanz und allegorisches Spiel ein. Stattdessen beherrschen die Fehlerhaftigkeit und Reformbedürftigkeit der sozialen Ordnung, der Aufstand des Unbewussten und der Reiz des Absurden das Theater. Ueberspielen noch im Barock Ballett und Fest, die sich im gleichen Hause entfalteten wie die theatralische Darstellung, die trennenden Schranken zwischen Spieler und Zuschauer, so ist diese Identifikation von Parkett und Bühne endgültig dahin. Die Gleichung zwischen Schauspieler und Zuschauer geht nicht mehr auf. Der Schauspieler bringt nicht länger, stellvertretend für die anderen, den Göttern das Opfer, er vollzieht nicht mehr die Passion nach, die Erlösung bedeutet, er schreibt nicht mehr die mustergültige heraldische Gebärde vor, nach der sich die Gesellschaft ordnet. Besitzt er auch nur noch jene mimische Kraft des Possenreissers auf dem Jahrmarkt, der sein Publikum zu Tränen oder Gelächter hinriss, zur spontanen Hingabe an das, was dort oben auf den Brettern vor sich ging? Die Schaulust hat ihre Naivität verloren, ein- für allemal, wie es scheint. Theater heute gründet im Gegenüber: hier der Schauspieler, dort der Zuschauer, und auch im Lauf des theatralischen Vorgangs wird dieses Gegenüber nicht aufgehoben. Bert Brechts Theaterlehre hat diese Einsicht zur Voraussetzung. Auch dieser Verlust der unmittelbaren

Identifikation des Zuschauers mit dem Spieler geht auf das Konto des 19. Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert hat dem Theater einen Bildungsauftrag gegeben. Die dramatische Produktion der Vergangenheit wurde als geschichtliches Faktum entgegengenommen, die historische Andersartigkeit vermittelte einen bewussten Reiz. Was einst war, ist allein schon deshalb der Kenntnisnahme wert, weil es einst war. Mit dem Bildungswert des Theaters steigt das soziale Prestige, das der Theaterbesuch verleiht; das Vergnügen am theatralischen Spektakel maskiert sich als Dienst an der Sache der Kultur. Wie das Museum — ein echtes Erzeugnis des 19. Jahrhunderts — übernimmt das Theater programmatisch formulierte Aufgaben: Volksbildung oder zumindest Bildung des gesellschaftsfähigen Teiles des Volkes. «Prodesse et delectare» wird jetzt in die Kartuschen über den Theaterportalen eingemeißelt — zum Nutzen und zur Freude; der Nutzen steht an erster Stelle.

Das architektonische Ergebnis dieser Entwicklung ist das isolierte und städtebaulich akzentuierte Theatergebäude, das seine Bedeutung selbstbewusst ausdrückt wie einer, der sozial arriviert ist — kein Schosskind der Höfe mehr und kein zweifelhafter Abenteurer auf den Rummelplätzen, sondern ein nützliches Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft. Zusammen mit dem Museumsgebäude erobert sich das Theaterhaus Positionen im Stadtbild, die bis dahin der Kirche, dem Schloss oder dem Rathaus vorbehalten waren. Es ist nicht mehr im Ensemble einer Schlossanlage oder eines Strassenzuges integriert, sondern tritt als selbständiger Baukörper auf. Sprechendes Beispiel ist Garniers Grand Opéra, der kilometerweit sichtbare point de vue am Abschluss jener Strassenschneise, die der Baron Haussmann vom Palais Royal aus durch Paris legte. Einer der bedeutendsten deutschen Theaterbauten der Nachkriegszeit, das Stadt-



2 3 4

1. Werner Ruhnau, Ortwin Rave, Max von Hausen. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Blick von aussen auf Foyer und Zugänge. Foto Ernst Knorr.

2-4. Walter Gropius. «Totaltheater», Entwurf 1927. Als Guckkastenbühne (2), mit Rund- und Tiefenbühne (3), nur mit Rundbühne (4).

5. Gerhard Weber. Zuschauerhaus der Staatsoper Hamburg, 1956. Foto Staatl. Landesbildstelle Hamburg.

6. Wilhelm Riphahn. Städtische Oper Köln, 1957. Zuschauerhaus. Foto Dr. Salchow, Köln.

theater in Gelsenkirchen, ist nicht anders als Garniers kaiserlicher Repräsentativbau auf eine eigens neugeschaffene Strassenachse bezogen.

Die zunehmenden Forderungen der Bühnentechnik trugen dazu bei, dem Theater zu einer imposanten äusseren Erscheinung zu verhelfen. Schnürlösung und eiserner Vorhang erfordern mindestens die doppelte Höhe des Bühnenportals, und seit sich die Neigung zum plastischen Bühnenbild durchsetzte, wurden Seitenbühnen und Hinterbühne notwendig, auf denen die verschiedenen Szenenbilder aufgebaut werden können; sie werden während der Pausen mit Bühnenwagen auf die Bühne gefahren. Andererseits waren diese wachsenden Ansprüche an die Bühnenmechanik nur denkbar, weil das Theater in den Rang einer kulturpolitischen Institution aufgerückt war, die ihren Apparat wie jede andere Institution forderte und erhielt. So entstand ein architektonisch autonomer Komplex aus ästhetisch schwer vereinbaren Bauteilen, ein wahres Bastardgebilde aus (zumeist) horizontal konzipierten Gesellschaftsräumen und Zuschauerhaus, aus vertikalem Bühnenturm und sich anlagernden Personalräumen und Werkstätten. Das Theatergebäude des 19. und 20. Jahrhunderts ist Festhaus, Verwaltungsbau, gewerbliches Unternehmen und Magazin in einem.

Die Situation in Deutschland ist besonders merkwürdig durch die vom Staat oder den Gemeinden in ungewöhnlichem Ausmass subventionierten Theater. Private Unternehmen spielen eine völlig untergeordnete Rolle und sind auf Kellertheater oder Boulevardbühnen beschränkt, die sich dem avantgardistischen Experiment oder der amüsanten Unterhaltung verschrieben haben. Aber auch diese privaten Theater, deren Zahl zwischen 50 und 60 liegt, können zum grossen Teil mit Zuschüssen oder mit der Uebernahme etwaiger Fehlbeträge durch Kommunalverbände oder andere Institutionen rechnen. Eigene Theater besitzen selbst kleine Städte; Giessen, Hof, Heidelberg, Kaiserslautern, Trier und Ulm, die keine 100 000 Einwohner zählen, leisten sich nicht nur Schauspiel-, sondern auch Opernensembles! Die Einnahmen der subventionierten Häuser betragen in der Regel wenig mehr als ein Drittel ihres Etats. Den Rest, der sich auf mehrere Millionen DM im Jahr belaufen kann, tragen der Staat oder die Gemeinden.

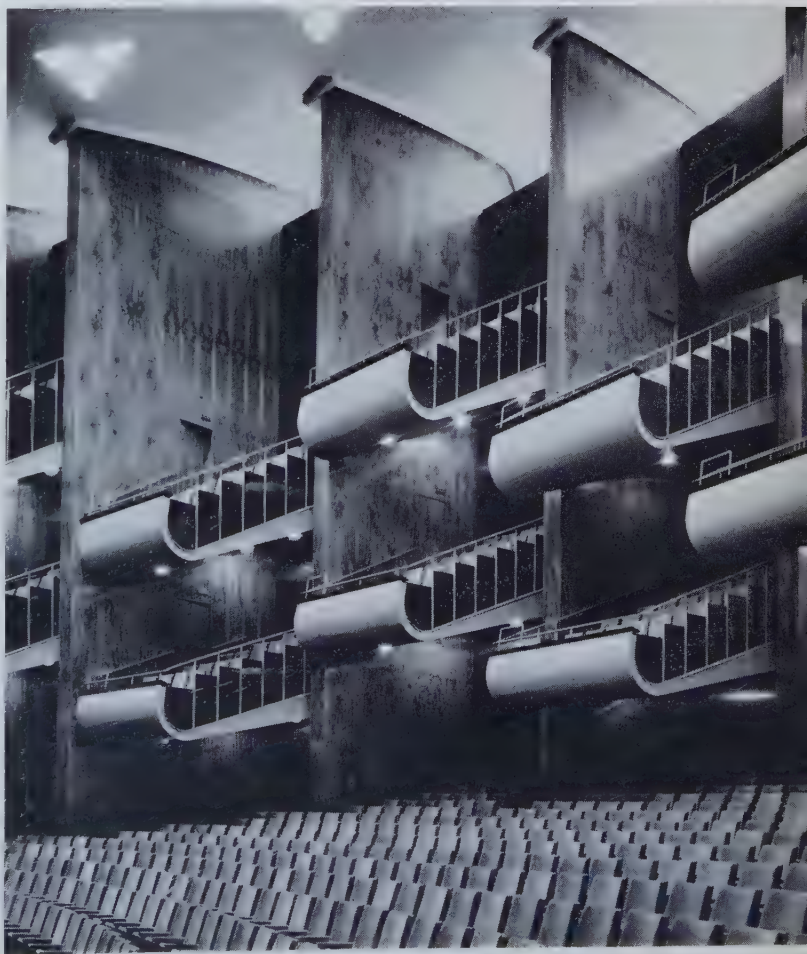
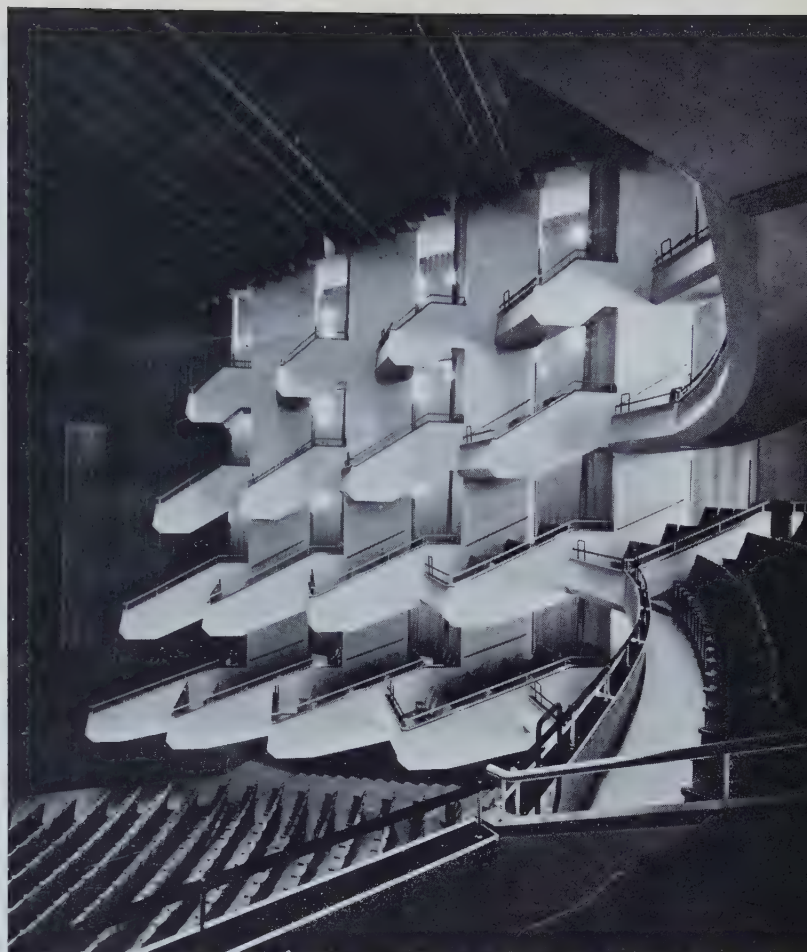
Der grössere Teil dieser Theater geht auf Hofbühnen zurück, die nach der Auflösung der Fürstentümer von Staat

und Städten übernommen wurden. Das Theater hatte sich über die neuen Mäzene nicht zu beklagen. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden in fast jeder Grossstadt Theater wiederaufgebaut oder neu errichtet — etwa 55 Häuser insgesamt! Vergegenwärtigt man sich, dass der Neubau eines Theaters 10 bis 30 Millionen DM verschlingt und dieser Betrag ein Fünftel bis ein Viertel des gesamten ordentlichen Haushaltsetats einer Stadt von 200 000 Einwohnern ausmacht, so gewinnen die finanziellen Leistungen der öffentlichen Hand etwas wahrhaft Erstaunliches. Eine Reihe von Städten hat überdies die Chance, die sich beim Neubau von Theatern bot, genutzt, um eine zweite Bühne für Kammerspiele oder Experimentstücke zu errichten; Gelsenkirchen und Kassel beispielsweise besitzen in ihren neuen Gebäuden neben dem « Grossen Haus » zum erstenmal auch ein « Kleines Haus ».

Eine ausreichende Erklärung für diese Entwicklung geben weder der Bildungswert, den man dem Theater beilegen mag, noch ein spontanes Theaterbedürfnis in Deutschland; es ist fraglich, ob nicht etwa die Einrichtung des amerikanischen College- oder Universitäts-theaters auf ein viel unmittelbareres Verhältnis zu Mimus und Szene schliessen lässt.

Fast scheint es angesichts des immensen Einsatzes an Kraft und Energie, als ob dem Theater im Organismus der unüberschaubar gewordenen Stadt eine Position zugeschrieben würde, die früher anderen Einrichtungen zukam: die Gliederung und Zusammenfassung einer überschaubaren Gruppe von Menschen, die Konzentration auf ein gemeinsames Erlebnis wenigstens für die Dauer einer Aufführung, die Begründung einer Welt jenseits des Herrschaftsbereichs der praktischen Zwecke.

Auf diese im weiteren Sinne soziale Funktion des Theaters weist die Bedeutung hin, die bei den deutschen Theaterneubauten Foyer, Gesellschaftsräume und Zuschauerhaus haben. Bühnenhaus, Verwaltung und Werkstätten verhalten sich zum Vorderhaus, das dem Publikum zugänglich ist, durchschnittlich wie 1 : 1. Dieses Zahlenverhältnis gilt für die Neubauten in der Bundesrepublik ebenso wie für die neuen Theatergebäude im sowjetisch besetzten Teil Deutschlands; auch die kommunistische Gesellschaftsordnung verschmäht den repräsentativen Raumaufwand nicht. Für die Fürstentheater vor dem ersten Weltkrieg war die Proportion ähnlich, da aber diese Bühnen noch keine Seiten-



und selten Hinterbühnen besaßen und Verwaltung und Werkstatt weniger Raum beanspruchten, bedeutet das gleiche Verhältnis von Vorder- zu Bühnenhaus heute eine Vergrößerung der Publikumsräume. Nicht die bürgerliche, von einer aristokratischen Repräsentationsschicht überlagerte Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, sondern die nivellierte des 20. Jahrhunderts leistet sich den Luxus breiter Treppen, geräumiger Foyers und weiter Wandelhallen.

Was die neuen Theater in Deutschland bemerkenswert macht, ist nicht eine Ueberprüfung oder Neuformulierung des Verhältnisses von Zuschauer und Bühne. Fast überall ist die Auseinandersetzung mit der eigentlichen Bühnenform zu einem zweitrangigen Problem geworden. Von der Lebhaftigkeit, mit der nach dem ersten Weltkrieg die Frage des Raumtheaters diskutiert wurde, ist wenig genug zu spüren. Max Reinhardts Grosses Schauspielhaus in Berlin, das Hans Poelzig durch den Umbau des Zirkus Schumann geschaffen hatte, der Wettbewerb für das Ukrainische Staatstheater in Charkow: das waren ernsthafte Versuche, eine neue Form des szenischen Geschehens zu finden. Walter Gropius war mit seinem Entwurf für ein « Totaltheater » von 1927 ausdrücklich von dem szenischen Ablauf als dem aktiven und bestimmenden Faktor ausgegangen; die Bühne organisierte das ganze Haus. « Einheit des Spielraums und des Schauspielraums, Gliederung, aber nicht Trennung », waren seine Forderungen, und: « Mobilisierung aller räumlichen Mittel, um das Publikum in seiner intellektbetonten Apathie aufzurütteln, zu bestürmen, zu überrumpeln und zum Miterleben des Spiels zu nötigen ». Ueberrumpelung und Nötigung als Programmpunkte dürften sich kaum in den Erläuterungen zu den soignierten Theaterprojekten der letzten Jahre finden!

So sind denn auch Bühnen, die ausschliesslich als Arenatheater zu bespielen wären, in den letzten grossen Wettbewerben kaum noch vorgeschlagen worden. Auch Gropius hatte ja in seinem « Totaltheater » die verschiedensten Bühnenformen kombiniert: das Totaltheater konnte zur Guckkastenbühne, zur Proszeniumsbühne oder zur reinen Rundbühne variiert werden. Der Akzent lag aber für Gropius auf dieser letzten Möglichkeit, oder genauer auf der Möglichkeit, die Bühnenform während der Aufführung zu verändern und den Zuschauer im wörtlichen wie im über-

tragenen Sinne in Bewegung zu bringen.

« Auch während der Vorstellung kann diese Drehung [des als Scheibe angeordneten Parketts] vollzogen werden... ». Die Proszeniumsbühne rückt gleichzeitig in die Raummitte und wird zur Zentralbühne. « Dieser Eingriff gegenüber dem Zuschauer, ihn während des Spiels vom Ort zu bewegen und das Spielzentrum unerwartet zu verlagern, hebt geltende Massstäbe auf, stösst ihn vom Physischen her in ein neues Raumbewusstsein und macht ihn zum Mitträger der Handlung. » Wenn bei den Wettbewerben für das Opernhaus in Essen und das Schauspielhaus in Düsseldorf ähnlich variable Lösungen vorgeschlagen wurden, so war dagegen die vielseitige Verwendbarkeit bei unterschiedlichen Aufführungen das Motiv, nicht der Gewinn neuer Raumerlebnisse durch Veränderung der räumlichen Situation. Im übrigen waren auch diese Vorschläge von vorneherein zu Utopien verurteilt, denn die Ausschreibung sah in Essen wie in Düsseldorf ausdrücklich die traditionelle Anordnung von Haupt-, Hinter- und Seitenbühnen vor. Realisiert wurden verwandelbare Theater, die als Raumbühnen bespielt werden können, bezeichnenderweise nur in « Kleinen Häusern », den Zweitbühnen der neuen Theateranlagen von Mannheim und Gelsenkirchen, oder bei der Studiobühne, die Friedrich Wilhelm Kraemer und Wilhelm Niveling neuerdings für die Universität Kiel entworfen haben.

Allerdings ist diese Gleichgültigkeit im Grundsätzlichen weniger Schuld der Architekten als der Theaterleute, denn die Reformvorschläge kamen in diesem Jahrhundert öfter von Architekten als von den Leuten vom Bau. Die Regisseure scheuen die Schwierigkeiten einer allseitig bespielbaren Bühne, der Schauspieler fühlt sich in seinen darstellerischen Mitteln auf ein Publikum angewiesen, das er vor sich hat, das also in eine bestimmte Raumrichtung orientiert ist. Tatsächlich beruht auch die Mehrzahl der historischen Theaterformen auf Bühnenanlagen, bei denen die Wirkung des szenischen Geschehens nur einen begrenzten Winkel erfasst. Die römischen Arenen — scheinbar Gegenbeispiele — dienten nicht theatralischen Aufführungen, sondern Spielen und sportlichen Darbietungen; dagegen war das antike Theater mit seiner « Skene », der festen Rückwand der Reliefbühne, auf eine bestimmte Richtungsachse bezogen wie die meisten anderen abendländischen Bühnenformen auch. Wo die Wirkung der Szene auf das Wort und den mimischen Ausdruck gestellt ist, wird

die « orientierte » Bühne dem Schauspieler am gemässesten sein. Aber es ist die Frage, ob das heutige Theater nicht über mehr und andere Möglichkeiten verfügt, als es zu realisieren den Mut hat. Innerhalb des deutschen Theaters hat Erwin Piscator eine solche Erweiterung des Theatererlebnisses demonstriert, indem er Scheinwerfer, Projektion und vor allem die reiche Figurenkonstellation im Raum einsetzte. Heute wagt sich das Theater nicht an neue Konzeptionen, weil die Architekten ihm nicht den Spielplatz dazu liefern, während die Architekten sich nicht an neue Konzeptionen wagen, weil das Theater sie nicht von ihnen verlangt. Lediglich Hans Scharoun hat bei der benachbarten Bauaufgabe des Konzertsaals mit seiner im Bau befindlichen Berliner Philharmonie ein altes Thema völlig neu und überzeugend interpretiert, indem er das Orchesterpodium in die Mitte des Saales rückte und mit stark ansteigenden Zuhörerreihen umgab. Das Orchester, das im Gegensatz zum Schauspieler nicht richtungsbezogen ist, wird zum Zentrum des Auditoriums; die Lenkung des Schalls wird von Deckenreflektoren übernommen.

Da revolutionäre Lösungen ausgeschlossen waren, beschränkte sich die Diskussion praktisch auf den neuralgischen Punkt des herkömmlichen Theaterinnenraums, den Uebergang von der Bühne zum Zuschauerhaus. Der Vorbühnenstreifen, der sich zwischen Bühne und Parkett schiebt, erlaubt bei vielen der gebauten Beispiele, das Spiel dichter an den Zuschauer heranzutragen. Diese Verbindung wird vor allem dann eng, wenn das Bühnenportal nicht als trennendes Element akzentuiert ist, die Oeffnung der Bühne der Breite des Zuschauerraums entspricht und der Grundriss so geführt wird, dass die Raumlinien auf das szenische Geschehen hinführen. Wenn allerdings dieses beispielbare Proszenium von den Architekten und ihren Kritikern bereits als « Raumbühne » bezeichnet wird, so spricht sich auch darin die Genügsamkeit der deutschen Theaterbauer aus. Eine gewisse Verlegenheit bereitet bei Opernhäusern und Theatern mit gemischtem Spielbetrieb der Orchestergraben. Richard Wagner hat aus ihm eine Weltanschauung gemacht: er fasste ihn als « mystischen Abgrund » auf, jenseits dessen sich der Zauber eines quasi sakralen Reichs auftat. Der Ort, an dem Wagners « Bühnenweihfestspiele » sich entfalteten, war von dem profanen Dasein des Alltags durch Welten geschieden,

7



8

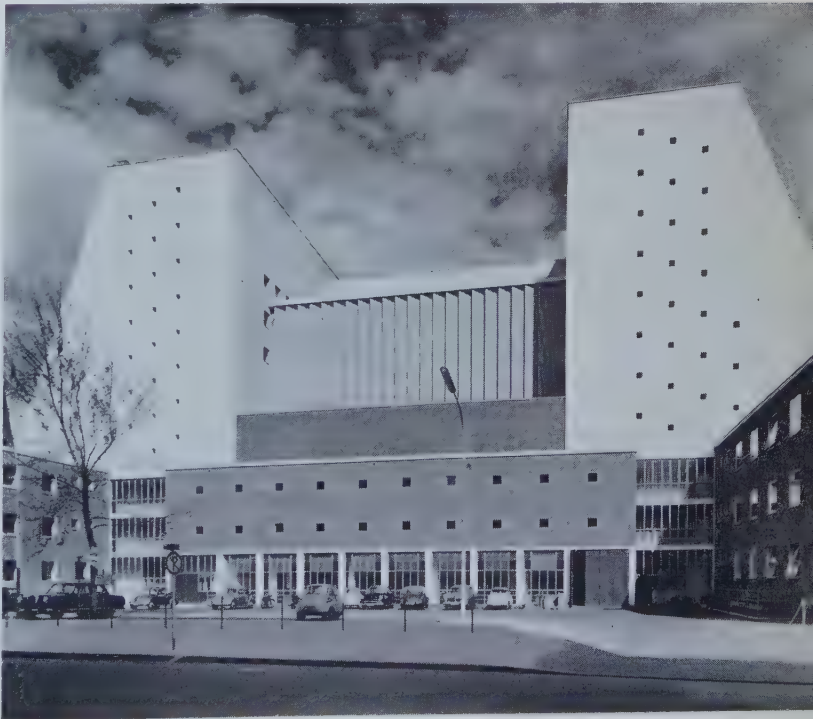


7. Hans Volkart. Kleines Haus Stuttgart, in Bau. Foto Hans Schwarz, Stuttgart.

8. Paul Bode und Ernst Brundig. Staatstheater Kassel, 1959. Foto Gg. Scheuermann, Kassel.

9. Wilhelm Riphahn. Städtische Oper Köln, 1957. Foto Dr. Salchow, Köln.

9





10

10. Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhнау. Stadttheater Münster, 1954/56. Foto W. Heller, Telgte/Westf.

11. Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhнау. Stadttheater Münster, 1954/56. Zuschauerhaus. Foto W. Heller, Telgte/Westf.

die der Orchestergraben zu symbolisieren hatte. Eine Zeit, die dagegen die Aktivierung statt der Hingabe des Zuschauers verlangt, auch wenn sie nicht alle Konsequenzen aus ihrer eigenen Forderung zieht, muss die Versenkung des Orchesters als empfindliche Zäsur zwischen Spiel und Publikum empfinden. Alvar Aalto hat in seinem genialen Entwurf für das Essener Opernhaus (vgl. *Zodiac* 7, p. 180) den einheitlichen Raumfluss, den die Orchestergrube un-

terbricht, wenigstens durch eine betont zur Bühne hin geneigte Decke des Zuschauerhauses ermöglicht; sie übergreift den Orchesterraum und schlägt ihn optisch eindeutig dem Zuschauerbereich zu.

Keiner der verwirklichten Theaterbauten geht so weit, nun auch Zuschauerhaus und Bühne zu einem einzigen Raum zusammenzuziehen. Die Bühnentechnik hätte dem keinen entscheidenden Hinderungsgrund entgegenzusetzen. Denn für die rasche Verwandlung der Bühne auch ohne Schnürboden sind genügend brauchbare Vorschläge entwickelt worden, erst jüngst beim Essener Wettbewerb Bornemanns Ringbühne und beim Düsseldorfer Wettbewerb Balgs System von Unterbühnen. Der Verzicht auf den Bühnenturm wäre durchaus möglich — und damit auch der Ein-Raum im Theater. Es bleibt ein merkwürdiger Beleg für die prägende Kraft, die von der Tradition einzelner Bauaufgaben ausgeht, dass in einer Epoche, die sogar im Wohn- und Bürohausbau den Einheitsraum eingeführt hat, gerade das anscheinend dafür prädestinierte Theater sich dieser Tendenz entzieht. Denn was wäre natürlicher, als dass der wechselseitige Kontakt zwischen Zuschauer und Schauspieler da-

11

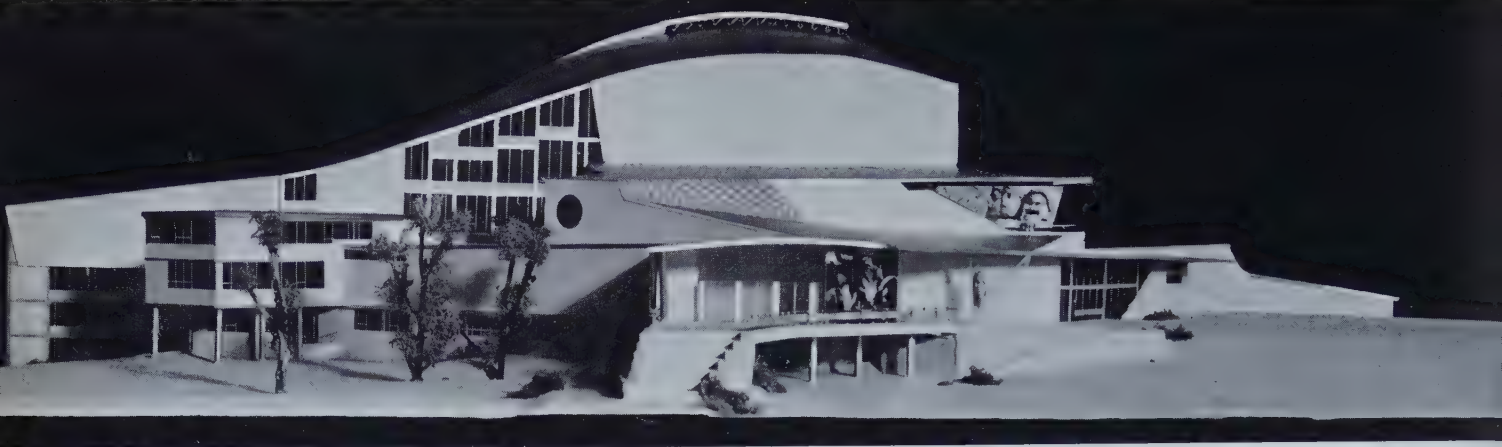


durch gefördert würde, dass beide sich in ein- und demselben Raum begegnen?

In der alten Streitfrage, ob Rangtheater, ob Steilparkett, ist keine Entscheidung gefallen. Die moderne Einheitsgesellschaft kennt zwar erhebliche Unterschiede in der finanziellen Leistungskraft des einzelnen, aber keine verbindliche soziale Staffelung. Die sinngemässe Raumform wäre demnach der Zuschauer-raum ohne Ränge, bei dem zwar die vorderen Sitzreihen die günstigsten und infolgedessen auch die teuersten sind, der aber nicht den Eindruck einer sozialen Rangstaffelung entstehen lässt. Auf der anderen Seite sprechen die praktischen Erfordernisse für das Rangtheater. Das Rangtheater bietet sehr viel mehr Sitzplätze auf gleicher Grundfläche als die amphitheatralischen Lösungen, bei denen der Abstand der letzten Reihe zur Bühne hin oft jenseits der zumutbaren Sicht- und Hörweite liegt. Schon 1915 hatte bei einem exemplarischen Neubau dieser Vorzug des Rangtheaters den Ausschlag gegeben, der Zweckbestimmung des Bauwerks zum Trotz. Die Volksbühne, eine Besucherorganisation, die in Deutschland vor dem ersten Weltkrieg entstand und bis heute eine einflussreiche Position im deutschen Theaterleben behauptet, errichtete damals in Berlin ein eigenes Haus für 2000 Personen. Obwohl die Gleichberechtigung aller Mitglieder für ein reines Parkett-Theater gesprochen hatte, wurde schliesslich doch ein Theater mit Rängen gebaut, um günstige Sichtverhältnisse für jeden Platz zu sichern. Umgekehrt waren die vom Amphitheater abgeleiteten Bühnen, die im 19. Jahrhundert in Deutschland gebaut wurden, keineswegs für ein demokratisch organisiertes Massenpublikum gedacht. Denn gerade die beiden Wagner-Theater, in denen kultische Exklusivität regierte, haben sektorenförmige Zuschauerräume in einer Ebene: Bayreuth und das Prinzregententheater in München, das für Festspiele, hauptsächlich von Wagneropern, errichtet wurde. Wenn hier die Gleichheit der Besucher architektonisch demonstriert wurde — eine scheinbare Gleichheit, denn die Zuschauer in den ersten Reihen hätten kaum mit denen in den letzten tauschen mögen —, so war es die Gleichheit nicht der sozialen Stellung, sondern die einer eingeweihten Gemeinde, an die das musikalische Welterneuerungs- und -erlösungs-drama absolute Ansprüche stellte. Sogar den frühesten amphitheatralischen Bauten der neueren Theatergeschichte, dem Teatro olympico in Vicenza und dem Teatro Farnese in Parma,

liegt eher ein esoterischer als exoterischer Sinn zugrunde. Hier handelte es sich um eine humanistisch gebildete Vereinigung ausgewählter Kenner, die sich die Pflege der antiken Kultur zur Aufgabe gesetzt hatten — keineswegs um den Versuch, das Theater zu einer Angelegenheit des Volkes im antiken Wortverstand zu machen. Nicht das homogene, akademisch oder aristokratisch bestimmte Auditorium schuf sich das Logen- und Rangtheater, sondern das aus verschiedenen Schichten zusammengesetzte, bürgerliche und aristokratische Publikum, das dieser Differenzierung bedurfte, um das soziale Gefälle zwischen den verschiedenen Klassen auszudrücken. Wie sehr inzwischen die Gliederung eines Zuschauerraums in Ränge jeden sozialen Hintersinn verloren hat, zeigt das Motiv des zum Parkett heruntergeführten Ranges, das sich einseitig-asy-mmetrisch im Stuttgarter Konzerthaus Liederhalle und doppelseitig-symmetrisch bei einer Reihe von Kinos findet. Rang und Parkett sind miteinander verschmolzen.

Unabhängig von der Beibehaltung der Ränge oder dem Verzicht auf sie haben einige Architekten weitere Gliederungsmittel eingeführt, die zum Teil auf der asymmetrischen Anlage des Zuschauerraums beruhen. Bei Aaltos Essener Entwurf schwingt er in zwei ungleich grossen Buchten aus, bei dem Düsseldorfer Vorschlag von Rudolf Schwarz ist er mit drei polygonal gebrochenen Nischen, die auch die Ränge tragen, hinterfangen; Aalto gibt als Begründung der asymmetrischen Form an, dass sie einen Raum schaffe, der auch halb gefüllt nicht störend auf die Vorstellung wirke. Bei dem grossen Saal der Stuttgarter Liederhalle erzielt die Auflösung des Parketts in kleinere Einheiten einen noch intimeren Eindruck, als ihn die irreguläre Raumform an sich schon bewirkt. Den gleichen Sinn hat die Auffächerung der Ränge in Balkons, wie sie die Opernhäuser von Hamburg und Köln zeigen. Diese schubladenförmigen Balkons erinnern zwar an die alten Logen, sollen aber nicht ein exklusives Terrain bilden, das vor der Zudringlichkeit des grossen Publikums abschirmt, sondern überschaubare « Nachbarschaften » von Zuschauern schaffen. Jedesmal ist mit der Raumgliederung zugleich eine Gliederung der Besucher erreicht. Sie werden in gleichberechtigte Gruppen zusammengefasst, ohne dass das Gefühl für die Einheit des Raumes verlorengehe.



12

102

Nicht zu übersehen ist die Wichtigkeit, die Foyer und Treppenanlagen für die Architekten der neuen deutschen Theater besitzen — und erst recht für die Bauherren. In der Ausschreibung des Düsseldorfer Schauspielhauses wurden nicht nur Eingangs- und Garderobenhalle, sondern auch Toiletten und Make up-Räume « in grosszügiger Form » verlangt, und dem dritten Ankauf wurden in der Beurteilung Sparsamkeit und knappe Dimensionierung geradezu zum Vorwurf gemacht! Trotzdem darf in der Hauptrolle, die vom Raumprogramm her dem Publikum zugewiesen wird, nicht oder nicht nur übersteigerte Repräsentationssucht gesehen werden. Theater ist ein geselliges Ereignis, bei dem die Vorbereitung des Besuchers durch eine festliche Raumform, das Fluktuieren der Menge während der Pausen, das Sich-erkennen und -begrüssen im

Foyer, das Gespräch und die Diskussion untrennbar mit dem eigentlichen Theatererlebnis verbunden sind. Die Publikumsräume der modernen Theater übernehmen eine Funktion, die sonst den Logen vorbehalten war. Die Logen im Dreiviertelkreis oder -oval des alten Zuschauerhauses waren wie geschaffen fürs Sehen und Gesehenwerden; hier wurden Gäste empfangen und Konversation gepflegt. Seit die Logen nicht mehr von einzelnen Familien für die Dauer der Saison gemietet, sondern die Plätze einzeln vergeben wurden, waren sie sinnlos geworden, und es entspricht der Logik der Entwicklung, dass den allen gemeinsamen Gesellschaftsräumen diese Aufgaben übertragen wurden. Hier, in der Konzeption von Foyer und Zugängen, findet sich bei den neuen Festbauten wirkliche Originalität, mit der auch die weniger geglückten Häuser

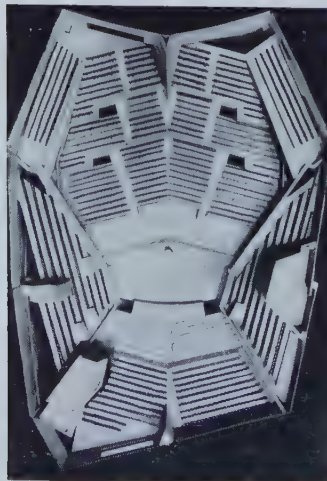
12. Hans Scharoun und Hermann Mattern. Nicht ausgeführter Entwurf für das Staatstheater Kassel, 1952. Foto Günther Becker, Kassel.

13. Hans Scharoun. Philharmonie Berlin, in Bau.

14. Adolf Abel und Rolf Gutbrod. Liederhalle Stuttgart, 1956. Grundriss Eingangsgeschoss.

15. Siegfried Wolske. Beethovenhalle Bonn, 1959. Grundriss Erdgeschoss.

13 14 15



noch brillieren. Getrennte Wandelhallen für die einzelnen Ränge sind allgemein nicht mehr vorgesehen; Garniers Pariser Oper war ein Schrittmacher auf diesem Gebiet. Das Foyer ist allen zugänglich, führt zu den verschiedenen Ebenen des Zuschauerhauses und ist selber häufig in verschiedene, miteinander kommunizierende Geschosse gegliedert. Das zweistöckige Foyer der Liederhalle in Stuttgart, das drei Konzertsäle erschliesst, oder der grosse Hof der Beethovenhalle in Bonn, der als riesiges Aussenfoyer wirkt, bieten reich differenzierte Möglichkeiten für den geselligen Verkehr in den Konzertpausen. Die Rücksicht auf das Wohlbefinden der Besucher geht sogar so weit, dass verschiedentlich eine isolierte Raumschicht mit den Treppen und Zugängen um die Trommel des

Zuschauerhauses gelegt wird, so dass keine feuerpolizeilichen Bedenken gegen das Rauchen in den Wandelhallen bestehen. Diese Schale ist im Falle des Gelsenkirchener Theaters voll verglast und vermittelt, mit den hinauf- oder heruntersteigenden Menschen, ein Bild von grosser Faszination.

Als Stätten geselliger Begegnung und gemeinschaftlichen Erlebens drücken die neuen Theaterbauten ihren Anspruch weithin wahrnehmbar aus. Auch bei der Gestaltung des Aussenbaus stellt sich dabei nicht selten die Frage, ob nicht ein allzu ausgeprägtes Geltungsbedürfnis der Bauherren mit im Spiele sei. Ob nicht bei der Entscheidung im Düsseldorfer Wettbewerb zumindest auch die Zugkraft des grossen Namens

16. Siegfried Wolske. Beethovenhalle Bonn, 1959. Luftansicht. Foto: dpa, Deutsche Presseagentur.

Siegfried Wolske

Beethovenhalle in Bonn, 1959.

Die Entwürfe Hans Scharouns für Theater und Festbauten sind bis auf die im Bau befindliche Berliner Philharmonie nicht verwirklicht worden. Es blieb einem Architekten der jüngsten Generation vorbehalten, einen grossen Bau im Geiste Hugo Häring und Hans Scharouns zu realisieren. Die Bonner Beethovenhalle, ein Konzerthaus mit vier verschieden grossen Sälen, erhebt sich über der Rheinufer-Promenade am Rand der Bonner Innenstadt. Die Randbebauung, Verwaltungs- und Wohnbauten, verhält sich gleichgültig zur Bebauung des Grundstücks und stört

nicht die Entfaltung der freien, asymmetrischen Bauplastik. Der bestimmende Faktor des Stadtteils, die mächtige Horizontale des Rheins, unterstützt dagegen die sanft gewellte Silhouette des Bauwerks wirksam.

Der Aussenbau der Beethovenhalle spiegelt die innere Organisation wieder. Alle vier Säle sind zu einem imaginären Kern zusammengefasst, um den sich Foyers und Restaurant lagern. Der gedrängten Disposition des Grundrisses entspricht in der Aussenansicht der Eindruck einer geschlossenen Baumasse, die von der Dachkurve des grossen Saals bekrönt wird. Trotz des stark zentralisierten Baukörpers ergeben sich aber beim Umschreiten Teilsichten, deren flächige Anlage — charakteristisch die vor





17

springenden Wandkanten! — zur stark plastischen Wirkung des gesamten Ensembles in einem gewissen Widerspruch stehen.

Bei der inneren Raumd disposition war dem Architekten der Wechsel in den räumlichen Erlebnissen, die Unterscheidung von geschlossenen Räumen der Konzentration und offenen, fließenden Räumen der Entspannung wichtig. Für besondere festliche Anlässe können die Foyers, die die Säle umgeben, zu einem Rundgang vereinigt werden, während bei normaler Benutzung der Besucher von aussen nach innen geführt und auf das Ereignis des Konzertes vorbereitet wird. So ist der — sonst nicht ohne weiteres verständliche — lange « Arm » des Haupteingangs mit den Garderoben als « Weg » aufgefasst, der aus einer niedrigen offenen Raumfolge in das weite offene Foyer und schliesslich in den geschlossenen, hohen Festsaal führt. Die einzelnen Teilräume sind als eine Art von Bewegungsspur der wandelnden oder ihrem Ziel zusteuern den Gäste verstanden; die Raumabschnitte, die für sich genommen nicht immer befriedigen, erhalten von der dynamischen Konzeption des ganzen Bauorganismus her ihre Rechtfertigung.

18

mitgewirkt hat — ein Neutra für Düsseldorf, nachdem Essen seinen Aalto hatte? Auffällig bleibt, dass die drei ersten Preise an formal ungewöhnliche, ja ausgefallene Entwürfe vergeben wurden — an Neutras dramatisch inszenierte Baugruppe, an die weich gewellte Architekturplastik und das kleinteilig in Kuben aufgesplitterte Ensemble der beiden anderen Preisträger. Der klare Kontrapost von Vertikale und Horizontale, den der überragende Bühnenturm nahelegt, gab Gerhard Webers Mannheimer Nationaltheater die vornehme Würde, die schon die klassizistischen Theatergebäude des frühen 19. Jahrhunderts diesem Kontrast abgewonnen hatten; aber trotz Gelsenkirchen scheint der allgemeine Trend in die Richtung des Auffällig-Originellen zu gehen: Riphahns Kölner Oper, ein festungshaft geschlossener Baukörper, in dem ein monumental erstarrter Expressionismus nachwirkt; Paul Bodes Kasseler Theater, ein dekorativ behandeltes Konglomerat, bei dem

17. Beethovenhalle Bonn. Ansicht von Südwesten. Foto Stadt. Bildstelle Bonn.

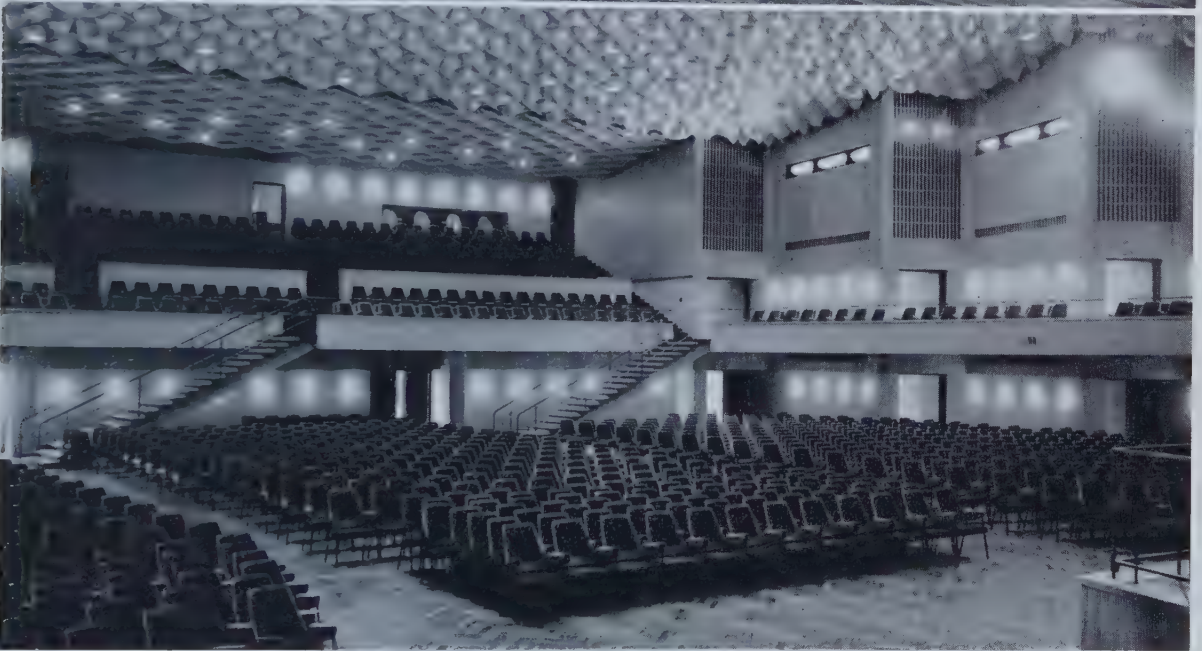
18. Beethovenhalle Bonn. Ansicht von der Rhein-Seite her (Osten). Foto H. Urbsschat - H.-J. Fischer, Berlin-Charlottenburg.



19



20



19. Beethovenhalle Bonn. Foyer. Foto H. Urbschat - H.-J. Fischer, Berlin-Charlottenburg.

20. Beethovenhalle Bonn, Grosser Saal. Foto Städt. Bildstelle Bonn.

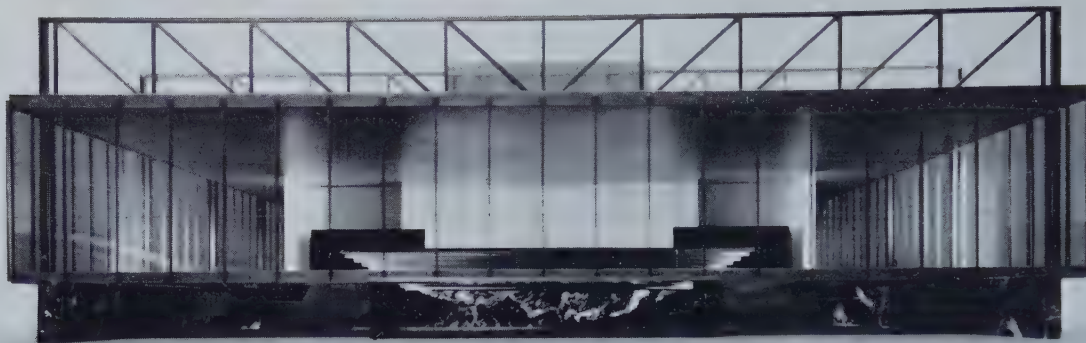
105

jeder Bauteil mit heterogenen Ansichtsflächen aufwartet.

Die ausgezeichneten Lösungen der letzten Jahre beschränken sich dagegen ausnahmslos nicht darauf, durch originelle Form auf sich selber aufmerksam zu machen, sondern übernehmen zusätzliche Funktionen im Stadtbild. Das Theater in Münster bezieht rücksichtsvoll die Ruine eines klassizistischen Palais' mit in seine Baumassen ein. Scharouns nicht realisierter Entwurf für Kassel variierte in der sanften Schwingung seiner Silhouette die Konturen der Höhenzüge, die das Kasseler Tal-

becken umgeben. Ähnlich ist Wolskes Beethovenhalle in Bonn auf den horizontalen Wasserspiegel des Rheins bezogen, zu dem sie eine Art hochgeböschtes Ufer bildet, die Waagrechte des Stromes so erst verdeutlichend. Aaltos Essener Opernhaus, das flach ansteigt wie ein abgesägter schräger Baumstumpf, verlängert sozusagen den Stadtgarten, zu dem hin es sich öffnet, auf das Stadtzentrum zu, dem es mit geschlossenen Wänden, spitzem Winkel und steiler Gebäudekante entgegentritt.

Das Theater bildet in der heutigen deutschen Grossstadt einen der wenigen



21

21. Ludwig Mies van der Rohe. Nicht ausgeführter Entwurf für das Nationaltheater Mannheim, 1953. Foto Hedrich-Blessing, Chicago.

22. Nationaltheater Mannheim, 1957. Ansicht von Osten mit der Fensterfront des Foyers im Grossen Haus. Foto Artur Pfau, Mannheim.

106

Orte, an denen eine grössere Gruppe von Menschen, geleitet und bestimmt durch eine sinnvolle Raumordnung, ein anschauliches Bild von sich selber empfängt. Daraus rechtfertigt sich der Aufwand an Ideen, Material und Geld, der auf die Publikumsräume der neuen Theaterbauten verwendet wird, und daraus rechtfertigt sich auch der Anspruch, wenn nicht sogar die Provokation, mit der diese Gebäude nach aussen hin auftreten. Es ist durchaus möglich, dass die soziale Funktion vom Theater auf andere Bauaufgaben übergehen oder das Theater sich mit ihnen darin teilen wird; die Plaza in der nordamerikanischen City oder das Kulturzentrum in skandinavischen Städten sind Hinweise, wo solche Möglichkeiten liegen könnten.

Wer mag den Propheten spielen! Es bleibt nicht weniger wahrscheinlich, dass der Augenblick, an dem die Architektur wieder Gemeinschaft bildet statt nahezu ausschliesslich den Repräsentationszwecken von Industrie, Staat und Gemeinden zu dienen oder dem Eremitenbedürfnis des einzelnen ein Refugium zu verschaffen, zu den restaurativen Illusionen unseres Jahrhunderts gehört.

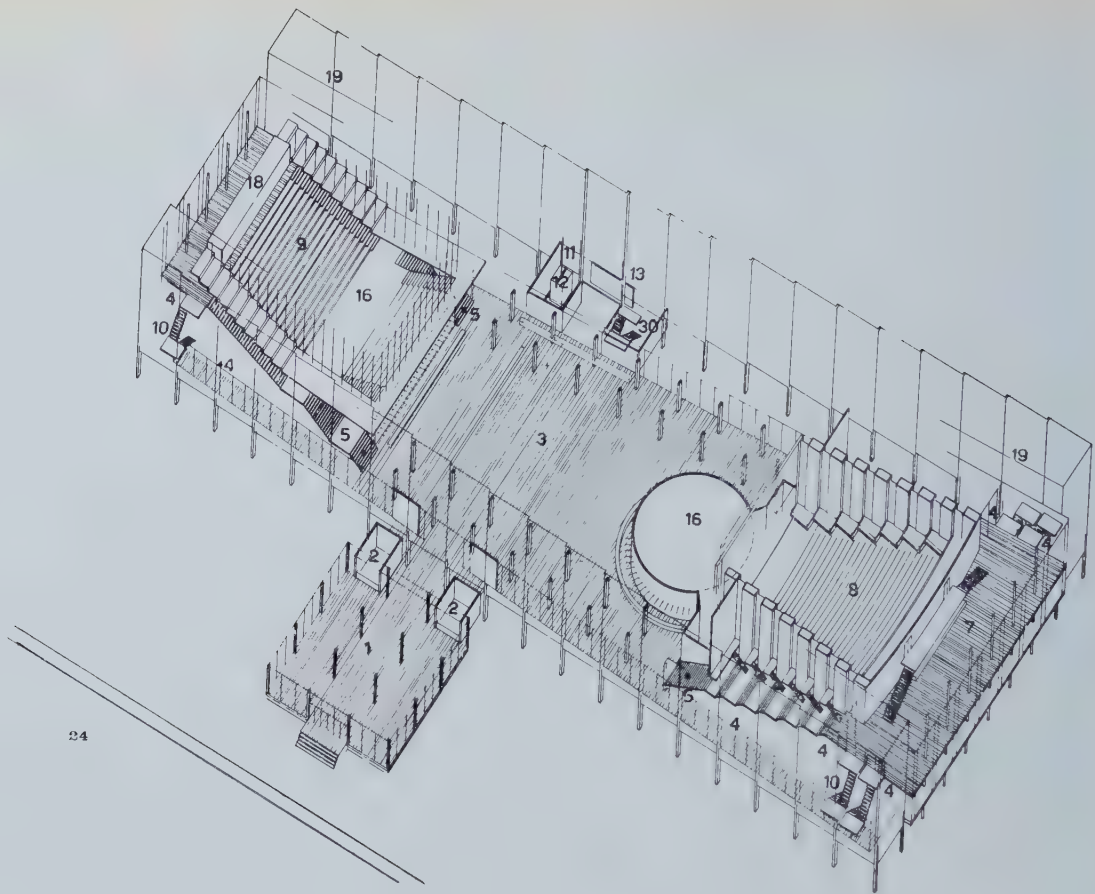
Ob die Renaissance des Theaterbaus einen Blick zurück oder einen Fingerzeig nach vorn bedeutet: die Existenz solcher Bauten beweist, jedenfalls für den gegenwärtigen Zeitpunkt, dass die Frage nach der sozialen Ordnungskraft der Architektur nicht verstummt ist.

Wolfgang Pehnt

22







Gerhard Weber
Nationaltheater Mannheim, 1957

Der Mannheimer Theaterneubau ist repräsentativ für die Auseinandersetzung der deutschen Architekten mit dem grossen Vorbild Mies van der Rohe. Mies hat für den Wettbewerb, der dem Baubeginn vorausging, einen Entwurf eingereicht, der dem jetzigen Bauwerk verwandt ist in der geometrischen Auffassung, im klaren Kontrast von liegendem Baukörper und vertikalem Bühnenturm und in der Zusammenfassung beider Bühnen, des Grossen und des Kleinen Hauses, in einem einzigen Kubus. Der ausgeführte Bau unterscheidet sich von dem Vorschlag Mies van der Rohe überall, wo die Auffassung des älteren Architekten zu eindrucksvoller Dogmatik geführt hätte. Weber macht in der Fassadengliederung nicht die horizontale Trennung in marmorverkleideten Sockel, auskragenden Glaskasten und tragenden Stahlfachwerkträger mit. Er gestaltet die Ansichtseiten seines Baus mit Materialien, die untereinander homogener wirken und nicht die kühle Kostbarkeit atmen wie bei Mies, sondern von wärmerer Oberflächenwirkung sind: Stützen in Sichtbeton, Wandfelder mit Travertin verkleidet, farbig behandelte vertikale Bänder aus Sichtbeton. Die Längsseiten sind, logisch begründet durch die geringere Breite des Kleinen Hauses, nach Westen leicht zurückgestaffelt, so dass statt des rigorosen Rechtecks eine trapezförmige Grundrissfigur entsteht.

Der Zuschauerraum des Grossen Hauses ist aus der traditionellen Form des Rangtheaters entwickelt, kommt aber in der Auflösung des seitlichen Ranges in Grosslogen zu intimer Wirkung — ein Motiv, das Weber mit grösserer Konsequenz im Zuschauerhaus der Hamburger Oper durchgeführt hat. Wie in Köln und Gelsenkirchen stellt das Kleine Haus gegenüber dem Grossen die revolutionärere Lösung dar. Die breiten seitlichen Treppen des für 600 Zuschauer vorgesehenen Raumes können mit in das szenische Geschehen einbezogen werden, vor allem aber kann der Saal als Arenatheater bespielt werden. Beide Häuser werden von einer gemeinsamen Halle aus erschlossen, die in ihrer ungeteilten Weite nicht wie so oft die Publikumsräume in älteren Häusern als «Restaurant» wirkt, sondern einen grosszügigen, saalartigen Eindruck macht und an einen anderen Gedanken Mies van der Rohe, den Ein-Raum, anklängt. Von wenigen Einbauten wie den Garderoben abgesehen, ist es der Fluktuation und den wechselnden Konstellationen des

Publikums überlassen, den Raum zu gliedern — ein anderes Prinzip als bei den Foyers der meisten neueren Theater- und Konzerthäuser, wo die Wandelhallen in verschiedene Geschossflächen geteilt sind, aber nicht minder nachdrücklich auf die soziale Funktion des Theaters bezogen.

23. Nationaltheater Mannheim, 1957. Ansicht vom Goetheplatz auf die Seitenfassade mit Bühnenturm. Foto Artur Pfau, Mannheim.

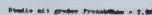
24. Nationaltheater Mannheim, 1957. Isometrie. 1-4 Publikumsräume, 5 Aufgänge, 7 Foyer Grosses Haus, 8 Zuschauerraum Grosses Haus, 9 Zuschauerraum Kleines Haus, 16 Bühnen, 19 Garderoben der Schauspieler.

25. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Blick durch das Foyer im Obergeschoss auf die um den Halbzylinder des Zuschauerhauses gelegten Aufgänge. Foto Gregor Stübler, Bochum.

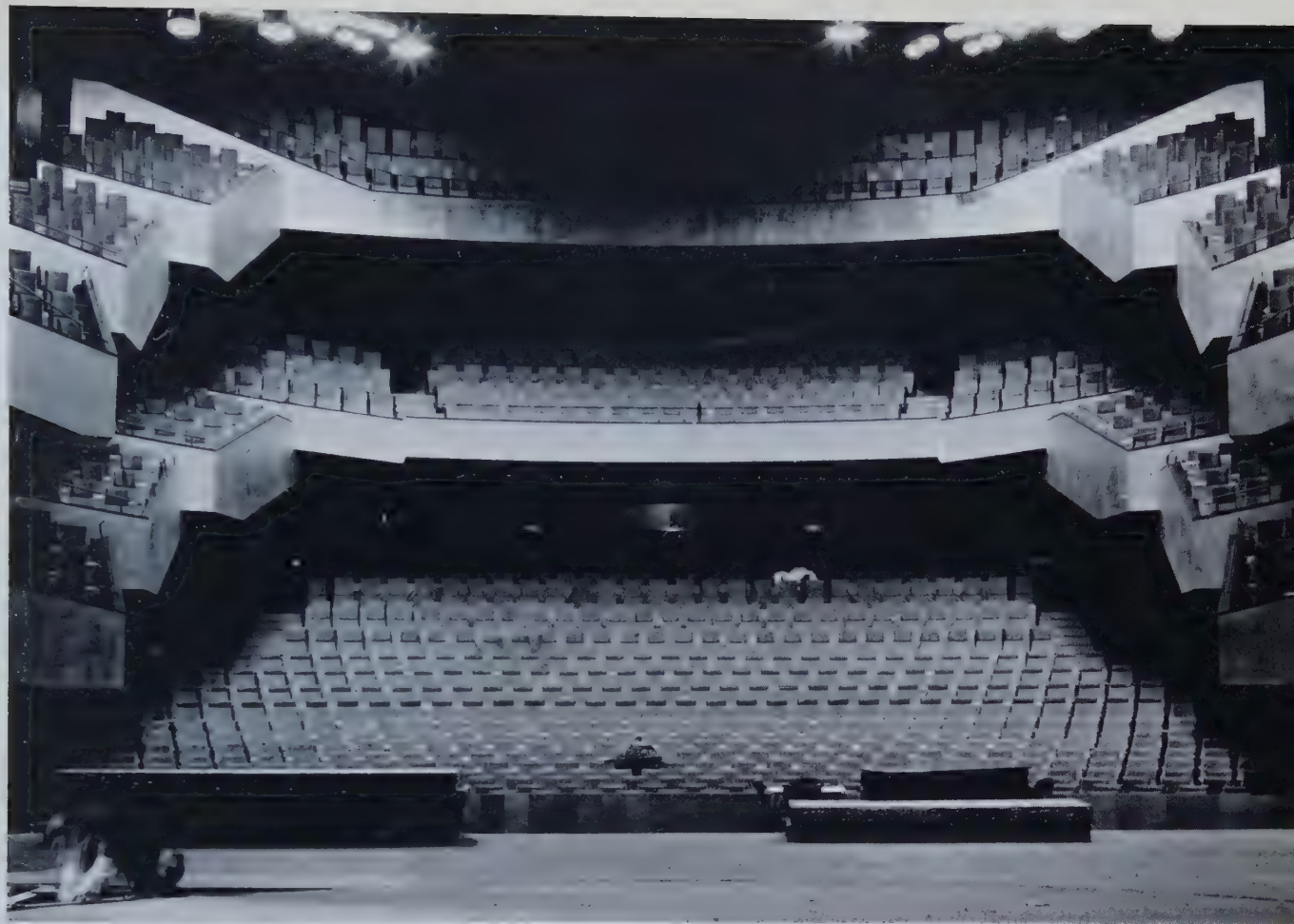
Werner Ruhnau, Ortwin Rave, Max von Hausen
Stadttheater Gelsenkirchen, 1959

Das neue Theatergebäude, errichtet von drei Architekten, die sich schon am Theater von Münster bewährt hatten, steht in einer Industriestadt von etwa 400 000 Einwohnern. Die Fabriksschlote ragen unmittelbar hinter dem neuen Haus auf; ein Gebäude von behaglicher Repräsentanz war an diesem Ort nicht möglich. Die Architekten entwickelten einen Bau in scharf geschnittener kubischer Form, der einen Teil seiner Funktionen nach aussen nicht nur zu erkennen gibt, sondern geradezu demonstriert. Die voll verglaste Wand der Hauptansichtsseite legt die Foyerräume ebenso frei wie die Raumschale um den Halbzylinder des Zuschauerhauses, die Treppen und Zugänge aufnimmt. Vor allem bei künstlicher Beleuchtung ergibt sich ein Bild von der nüchternen Faszination einer genau funktionierenden Maschine. Die Theaterbesucher, vom zentral gelegenen Vorplatz und dem neu durchbrochenen Boulevard aus weithin sichtbar, erscheinen als Repräsentation der Bevölkerung; in den Pausen werden die Zuschauer im Theater zu Akteuren für die Zuschauer auf dem Platz. Das Theater hat seine Exklusivität aufgegeben und erhebt dafür Anspruch auf allgemein verbindliche Wirkung.

Der Hauptbau nimmt das Grosse Haus mit 1050 Plätzen auf, die in Parkett und zwei mehrfach gestaffelten Rängen untergebracht sind. Der rechtwinklig zum Grossen Haus gestellte Flügel enthält eine Probabühne, die zugleich als







29

Kleines Haus und Studiotheater mit 450 Plätzen dient. Bestuhlung und Spielfeld sind flexibel, so dass das Raum- und Arenatheater so gut möglich ist wie die Guckkastenbühne. Beide Häuser sind in einem für Deutschland ungewöhnlichen Experiment von einem internationalen Künstlerteam in enger Zusammenarbeit mit den Architekten ausgestaltet worden. Bei dem Relief der Rundung des Zuschauerhauses von Paul Dierkes, den blauen Farbstrukturen Yves Kleins im Foyer, der horizontal geschichteten Rohrplastik Norbert Krickes am Kleinen Haus tritt die Bildende Kunst nicht in isolierten, nachträglich aufgestellten Kunstwerken auf. Sie versucht keine « Humanisierung » einer technoiden Architektur, sondern ist in diesem Haus

als integraler Bestandteil einer Architektur aufgenommen, die im Festbau des Theaters eine Aesthetik des Industriezeitalters entwickelt.

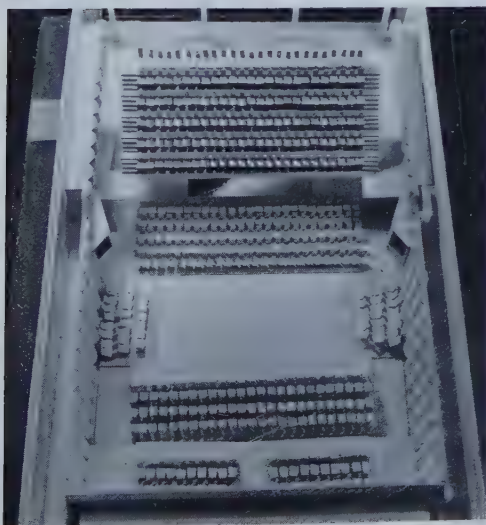
26. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Grundriss 1. Rang.

27, 28. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Hauptansichtsseite bei Tag und bei Nacht. Foto Gregor Stübler, Bochum; Ernst Knorr.

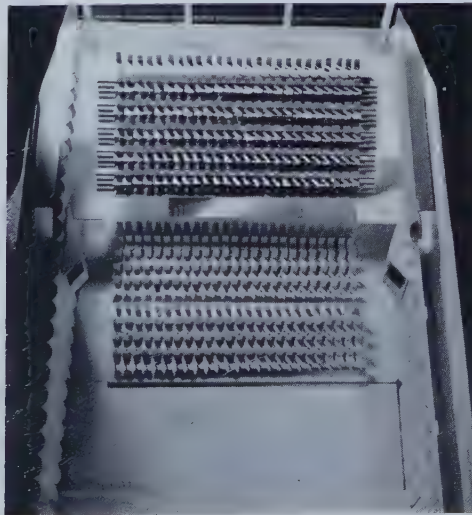
29. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Zuschauerraum des Grossen Hauses. Foto Moegenburg, Leverkusen.

30, 31. Stadttheater Gelsenkirchen, 1959. Modellsicht des Kleinen Hauses mit verschiedenen Bestuhlungsmöglichkeiten.

30



31





1

**Piattaforme e altipiani:
idee di un architetto danese**

L'idea dell'architettura come « modifica » della natura secondo le leggi e le ragioni dell'ordine umano (idea che si oppone a quella dell'architettura organica) è il punto di partenza di queste interessanti note di un architetto fra i più vivi e intelligenti delle giovani generazioni, il danese Utzon.

Egli fissa l'attenzione su un elemento architettonico e urbanistico così importante da poter essere considerato simbolico in tutti i tempi e in tutte le civiltà: l'area circoscritta, nettamente delimitata, a terrazze, isolata dall'ambiente (per lo più mediante una marcata sopraelevazione dal livello del suolo: e talvolta si trae partito da alture naturali), e divenuta « architettonica », sulla quale vengono costruiti certi edifici della vita religiosa, civica, domestica, a seconda delle civiltà e dei costumi. Dai templi messicani e dall'acropoli greca (molti esempi italiani vi si potrebbero aggiungere), Utzon arriva così fino a noi, spiegando come la medesima idea della « piattaforma » abbia determinato le sue stesse opere più note e importanti, dal teatro dell'Opera di Sidney fino al progetto urbanistico recente di Elviria: e possa quindi suggerire (come Utzon suggerisce) soluzioni vitali per alcuni gravi problemi dell'urbanistica moderna, quali ad esempio quelli del traffico.

Platforms and Plateaus: Ideas of A Danish Architect

Jørn Utzon

113

L'idée de l'architecture en tant que « modification » de la nature selon les lois et les raisons de l'ordre humain (le contraire de l'architecture organique) est le point de départ de ces notes très intéressantes écrites par un des architectes les plus intelligents parmi les jeunes de tous les pays: Jørn Utzon, danois. Il étudie notamment un élément d'architecture et d'urbanisme si important qu'on pourrait le considérer symbolique dans tous les temps et dans toutes les civilisations: l'aire circonscrite, nettement délimitée et même isolée de son ambiance naturelle, très souvent, parce qu'elle est surélevée du niveau du sol (et parfois on tire parti des hauteurs naturelles), et devenue partout « architectonique ». On y bâtit certains monuments de la vie religieuse, civique, domestique, suivant les civilisations et les coutûmes. Depuis les temples du Mexique et l'acropole grèque (on pourrait y ajouter maints exemples italiens), M. Utzon parvient jusqu'à nos jours, et il nous dit que c'est la même idée de la « plateforme » qui a déterminé ses propres oeuvres les plus connues et importantes (l'Opéra de Sidney, par exemple, et le plan de Elviria, très récent). Il en découle un tas de suggestions capitales pour résoudre certains gros problèmes de l'urbanisme actuel: entre autres, les problèmes de la circulation dans les villes.

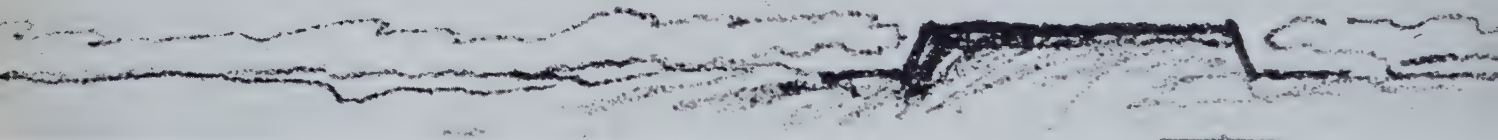
The platform as an architectural element is a fascinating feature. I first fell in love with it in Mexico on a study trip in 1949, where I found many variations, both in size and idea of, the platform, and where many of the platforms are alone without anything but the surrounding nature.

All the platforms in Mexico were positioned and formed with great sensitivity to the natural surroundings and always with a deep idea behind. A great strength radiates from them. The feeling under your feet is the same as the firmness you experience when standing on a large rock.

Let me give you two examples of the brilliance of the idea behind. In Yucatan, in Uxmal and Chichen-Itza, the same principle is followed, based on identical natural surroundings. Yucatan is a flat lowland covered with an inaccessible jungle, which grows to a certain uniform defined height. In this jungle the Mayans lived in their villages, with small pieces of land cleared for cultivation, and their surrounding, background as well as roof, was the hot, damp, green jungle. No large views, no up and down movements.



2
3

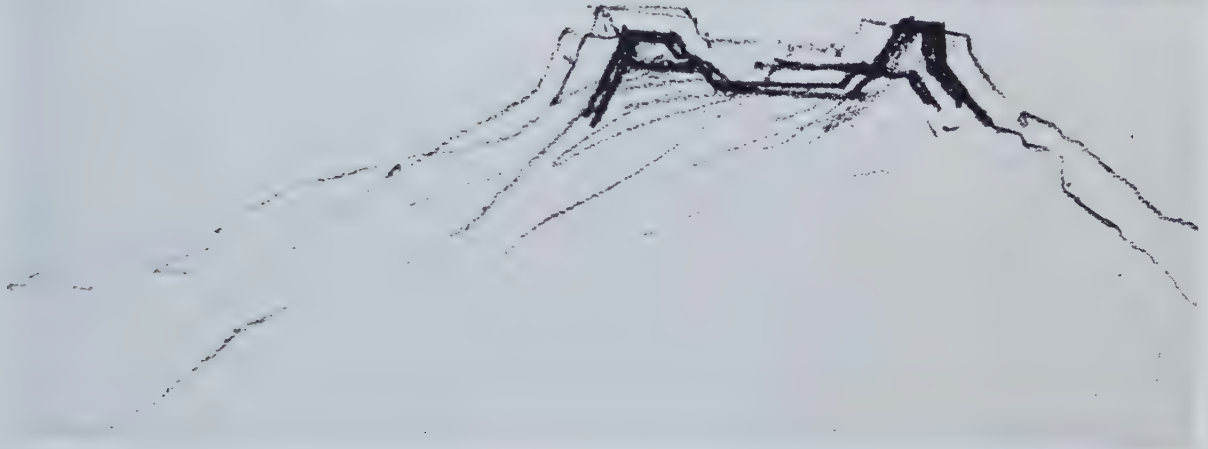


4 2-5. Platforms, Yucatan, Mexico.

By introducing the platform with its level at the same height as the jungle top, these people had suddenly obtained a new dimension of life, worthy of their devotion to their Gods. On these high platforms — many of them as long as 100 meters, — they built their temples. They had from here the sky, the clouds and the breeze, and suddenly the jungle roof had been converted into a great open plain. By this architectural trick they had completely changed the landscape and supplied their visual life with a greatness corresponding to the greatness of their Gods.

Today you can still experience this wonderful variation in feeling from the closeness in the jungle to the vast openness on the platform top. It is parallel to the relief you feel here in Scandinavia when after weeks of rain, clouds and darkness, you suddenly come through all this, out into the sunshine again.





115

In India and the East, not forgetting the Acropolis and the Middle East, many wonderful platforms of various kinds are the backbone of architectural compositions and all of them based on a great concept.

A few examples:

The big mosque in Old Delhi is an outstanding one. It is surrounded by the markets and the bazaar buildings, placed in a pell mell of traffic, people, animals, noise and nervous buildings. Here, raised approximately 3 to 5 meters above this is an enormous red sandstone platform surrounded by arcades on the outer contours of the platform. These arcades are closed by walls on three sides of the platform, so that you can look through only at the fourth side, and here, from above, have contact to the life and disorder of the town. On this square or platform, you have a strong feeling of remoteness and com-

6-8. Monte Alban.



plete calmness. An effect, no client or architect would have dreamed possible in advance, has been achieved by so very few means.

Chinese houses and temples owe much of their feeling of firmness and security to the fact that they stand on a platform with the same outline as that of the roof or sometimes even of larger size, depending upon the importance of the building. There is magic in the play between roof and platform.

The floor in a traditional Japanese house is a delicate bridge-like platform. This Japanese platform is like a table top and you do not walk on a table top. It is a piece of furniture. The floor here attracts you as the wall does in a European house. You want to sit close to the wall in a European house, and here in Japan, you want to sit on the floor and not walk on it. All life in Japanese houses is expressed in sitting, lying or crawling movements. Contrary to the Mexican rock-like feeling of the platform, here you have a feeling similar to the one you have when standing on a small wooden bridge, dimensioned to take just your weight and nothing more. A refined addition to the expression of the platform in the Japanese house is the horizontal emphasis provided by the movements of the sliding doors and screens, and the black pattern made by the edges of the floor mats accentuate the surface.

An almost violent, but highly effective and wonderful contrast to this calm, linear, natural coloured architecture is created by the Japanese women moving noiselessly around like exotic butterflies in their gaily coloured silk kimonos. The second example from Mexico is Monte Alban, an ingeniously chosen site for devotion to the Gods. The human regulation or adaptation of the site has resulted in something even stronger than nature and has given it spiritual content.

The little mountain, Monte Alban, almost a pyramid, dominates three valleys outside the town, Oaxaca, in Southern Mexico. The top of the pyramid is lacking and leaves a great flat part, approximately 500 meters to 300 meters. By the introduction of staircase arrangements and step-like buildings on the edge of the platform and keeping the central part at a lower level, the mountain top has been converted into a completely independent thing floating in the air, separated from the earth, and from up there you see actually nothing but the sky and the passing clouds, — a new planet.

Some of my projects from recent years



9



10

are based on this architectural element, the platform. Besides its architectural force, the platform gives a good answer to today's traffic problems. The simple thing that cars can pass underneath a surface, which is reserved for pedestrian traffic, can be developed in many ways.

Most of our beautiful European squares suffer from cars. Buildings, that „spoke with each other” across a square, either in axis systems or in balanced composition, are not corresponding any more because of the traffic flow. The height of the cars, their speed and surprisingly noisy behavior make us seek away from squares, which used to be restful places for walking.

In some of the schemes shown, there are various traffic layers under the platform — for covered pedestrian intercommunication, for car traffic and for parking. The buildings stand on top of the platform supporting each other in an undisturbed composition.

In the Sydney Opera House scheme, the idea has been to let the platform cut through like a knife and separate primary and secondary functions completely. On top of the platform the spectators receive the completed work of art and beneath the platform every preparation for it takes place.

To express the platform and avoid destroying it is a very important thing, when you start building on top of it. A flat roof does not express the flatness of the platform.

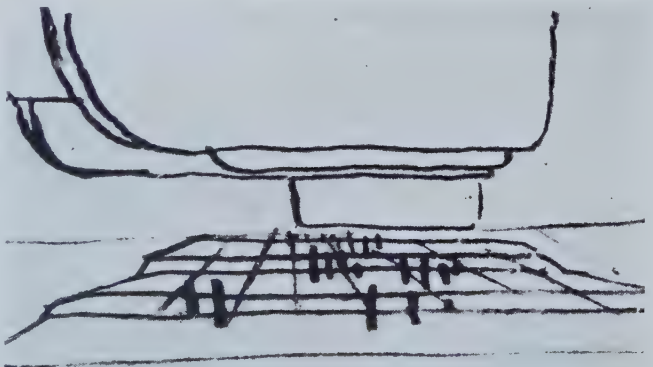
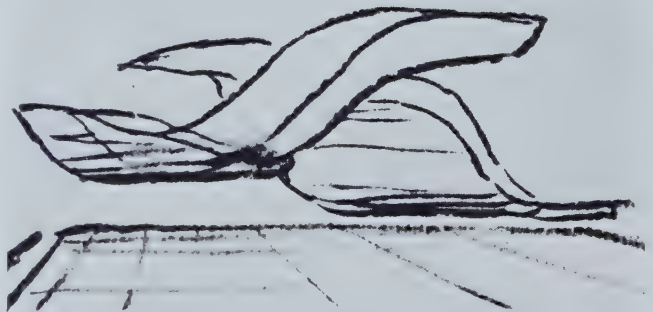
As shown here in the schemes for the Sydney Opera House and the High School, you can see roofs, curved forms, hanging higher or lower over the plateau. The contrast of forms and the constantly changing heights between these two elements result in spaces of great architectural force made possible by the modern structural approach to concrete construction, which has given so many beautiful tools into the hands of the architect.

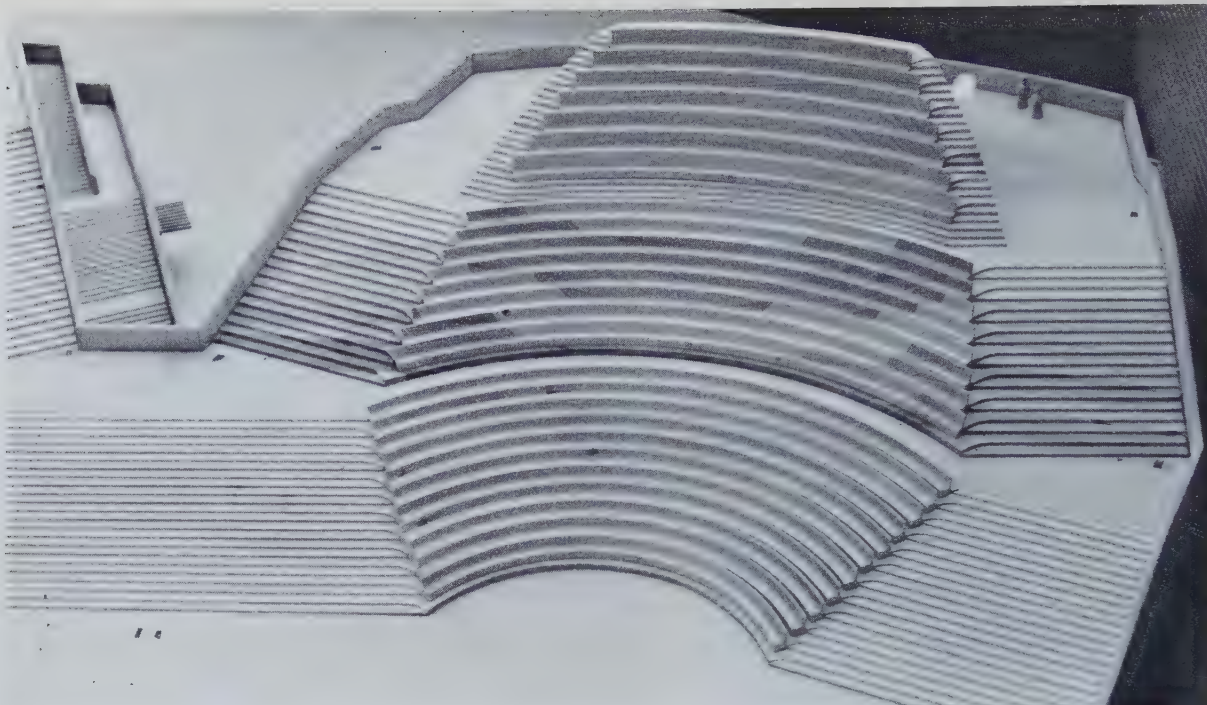


11

12

13





14

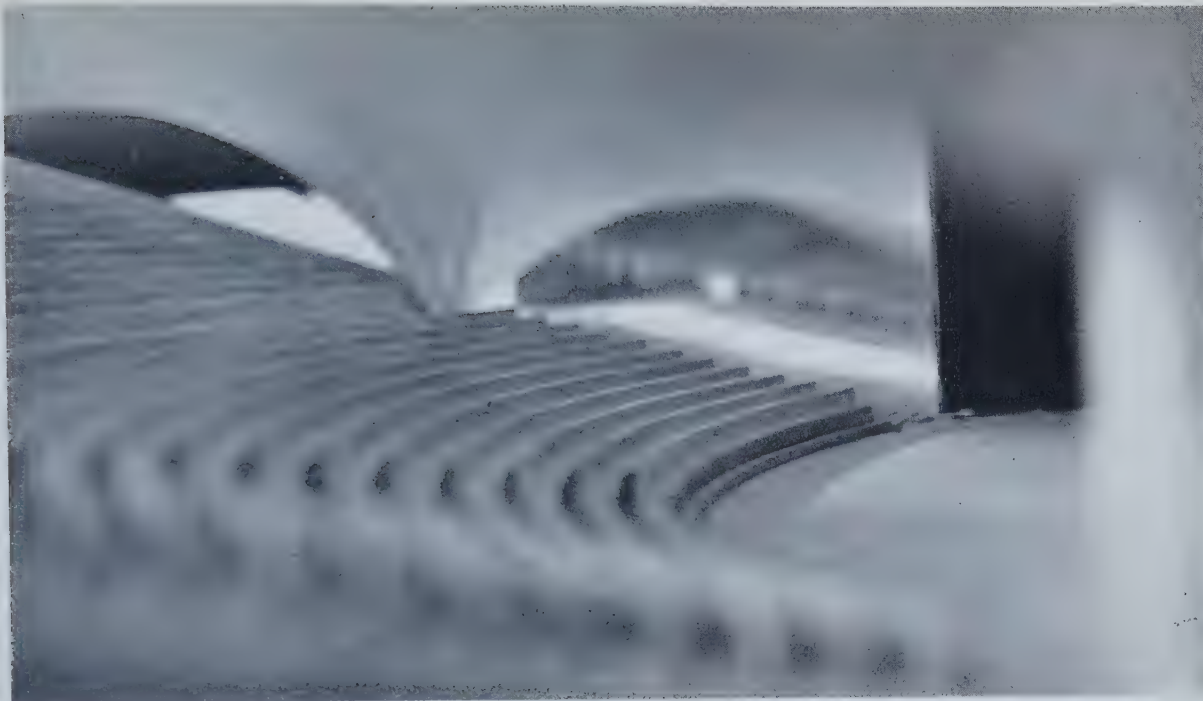


15

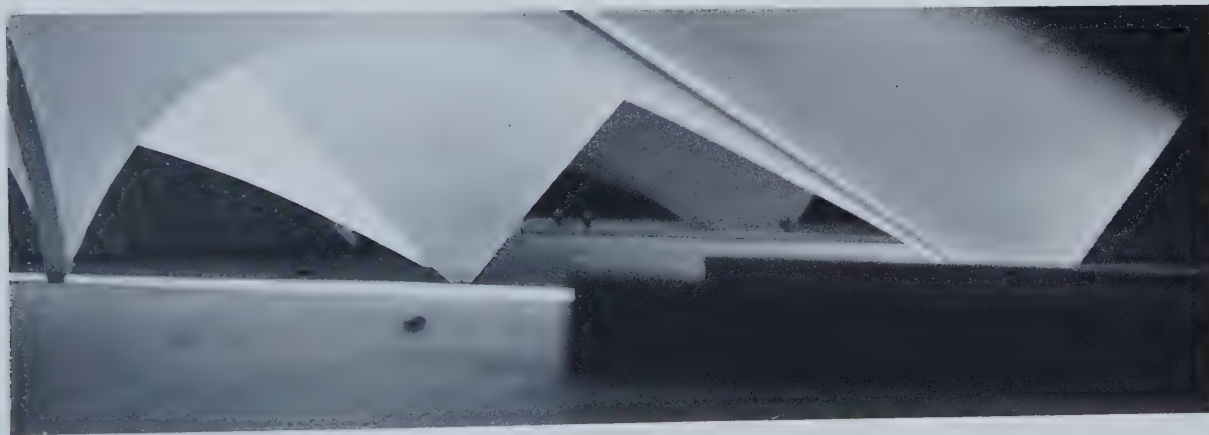


16

17



18

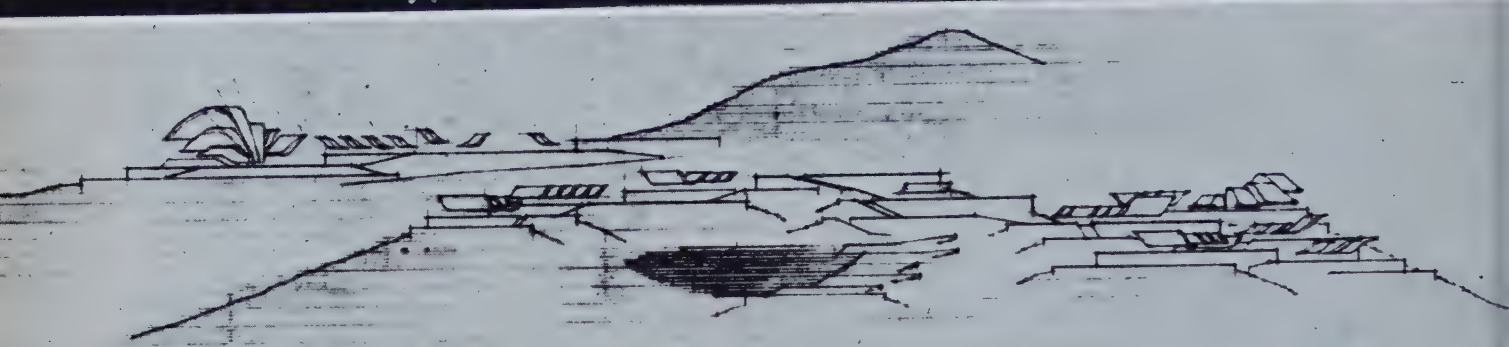


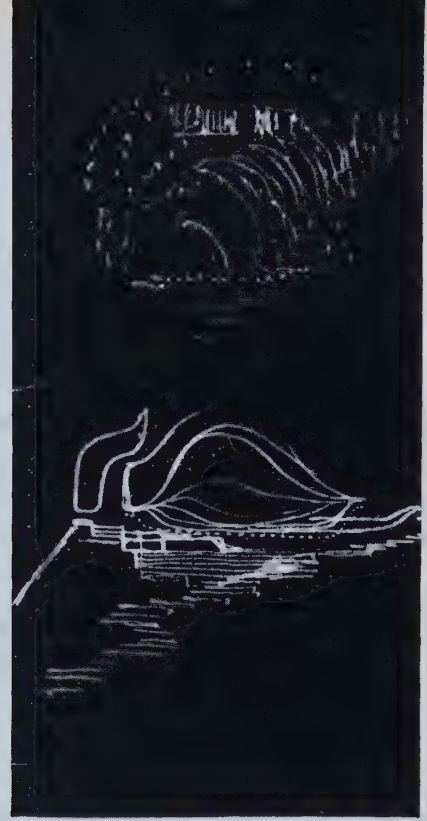
119

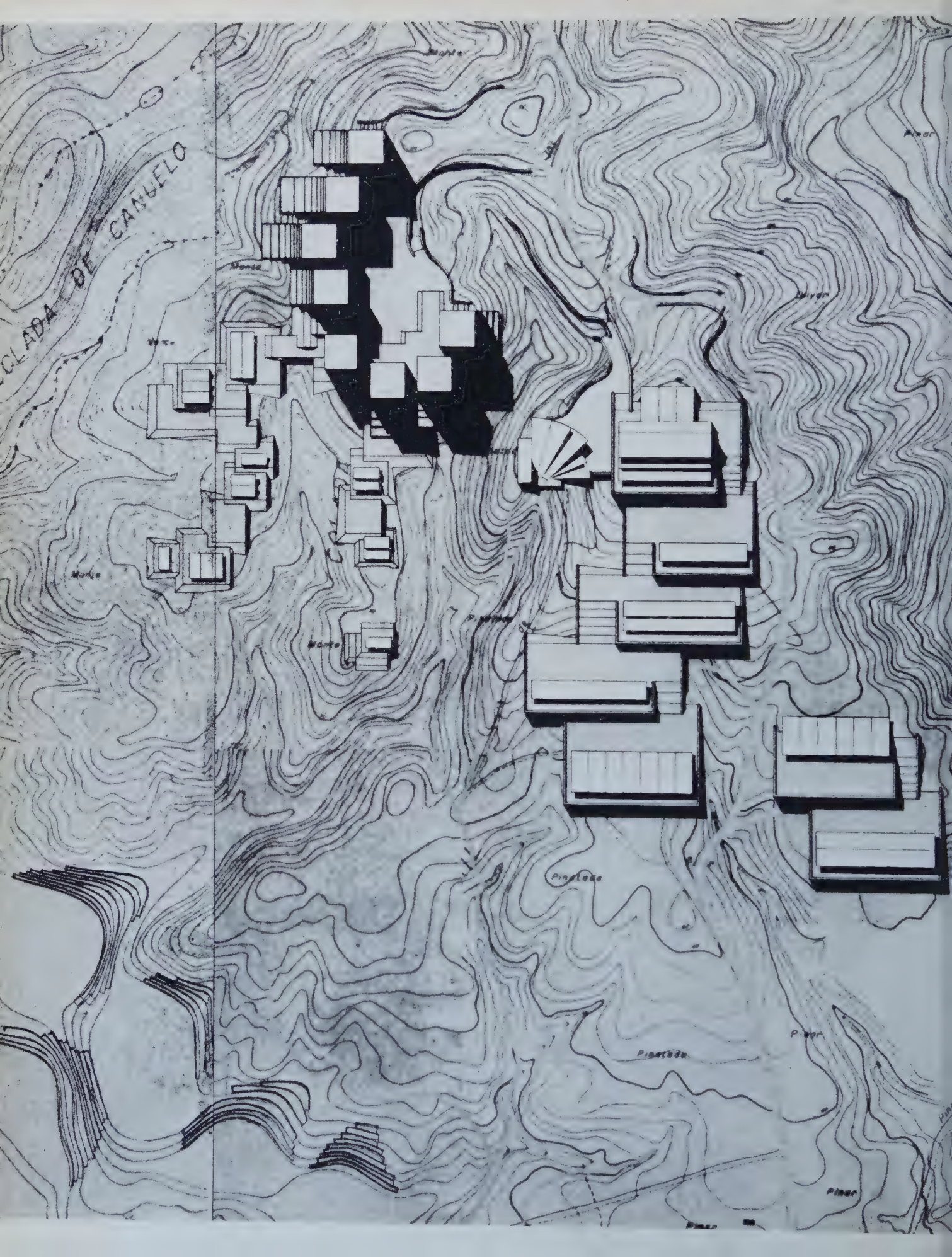
14-19. Photographs of model of the Sydney Opera House

19











Elviria

The competition area for this town is in a marvellous position on the Mediterranean Sea. So the sea view must be the dominating motif in the town planning of this district. So every building in this scheme has undestroyed contact with the sea, no matter how far from the beach. A study of the special qualities of the terrain reveals that there are certain points in this grand country which stand out as distinctive features from the whole area, points at which it is tempting to concentrate.

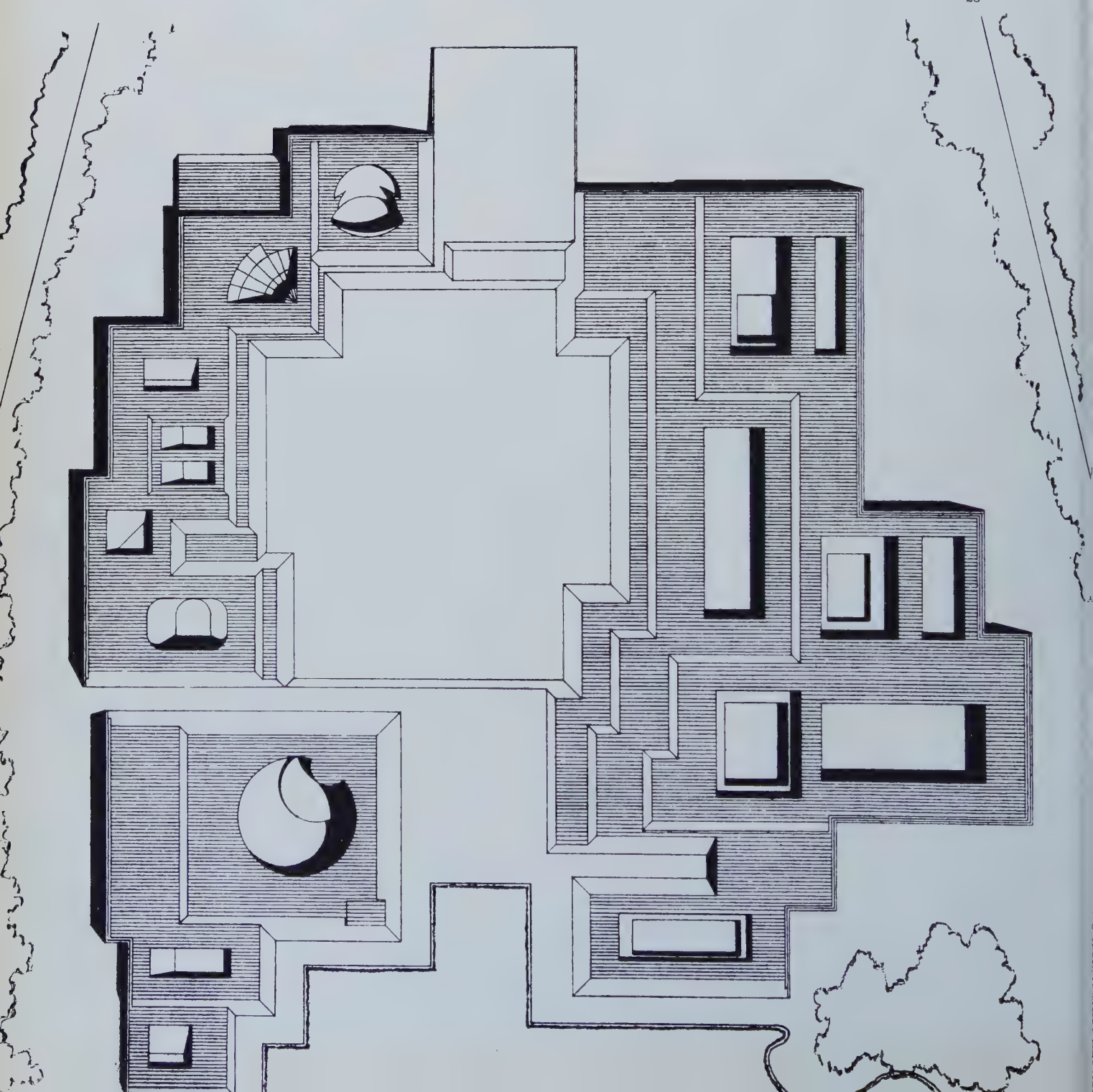
The first one is where the mountains meet the plain just before it flows out to the beach. This point has been selected for our commercial centre and the hotels, restaurants, etc. The other one is high up in the mountains where some clearly defined plateaus spread out like fingers in a very dramatic way. This remote point has been chosen for our peaceful humanistic centre.

123

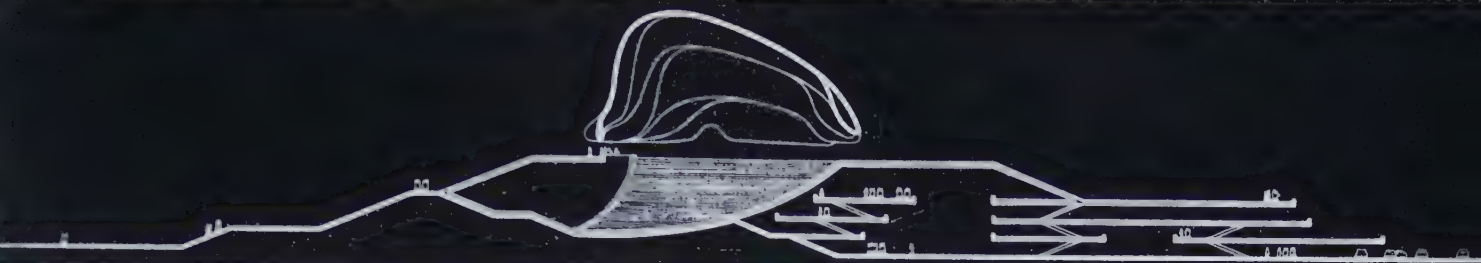


Competition Scheme for World Exhibition, Copenhagen
1959.
26. Section.
27. Floor Plan.
28. Section.
29. Roof Plan.

28

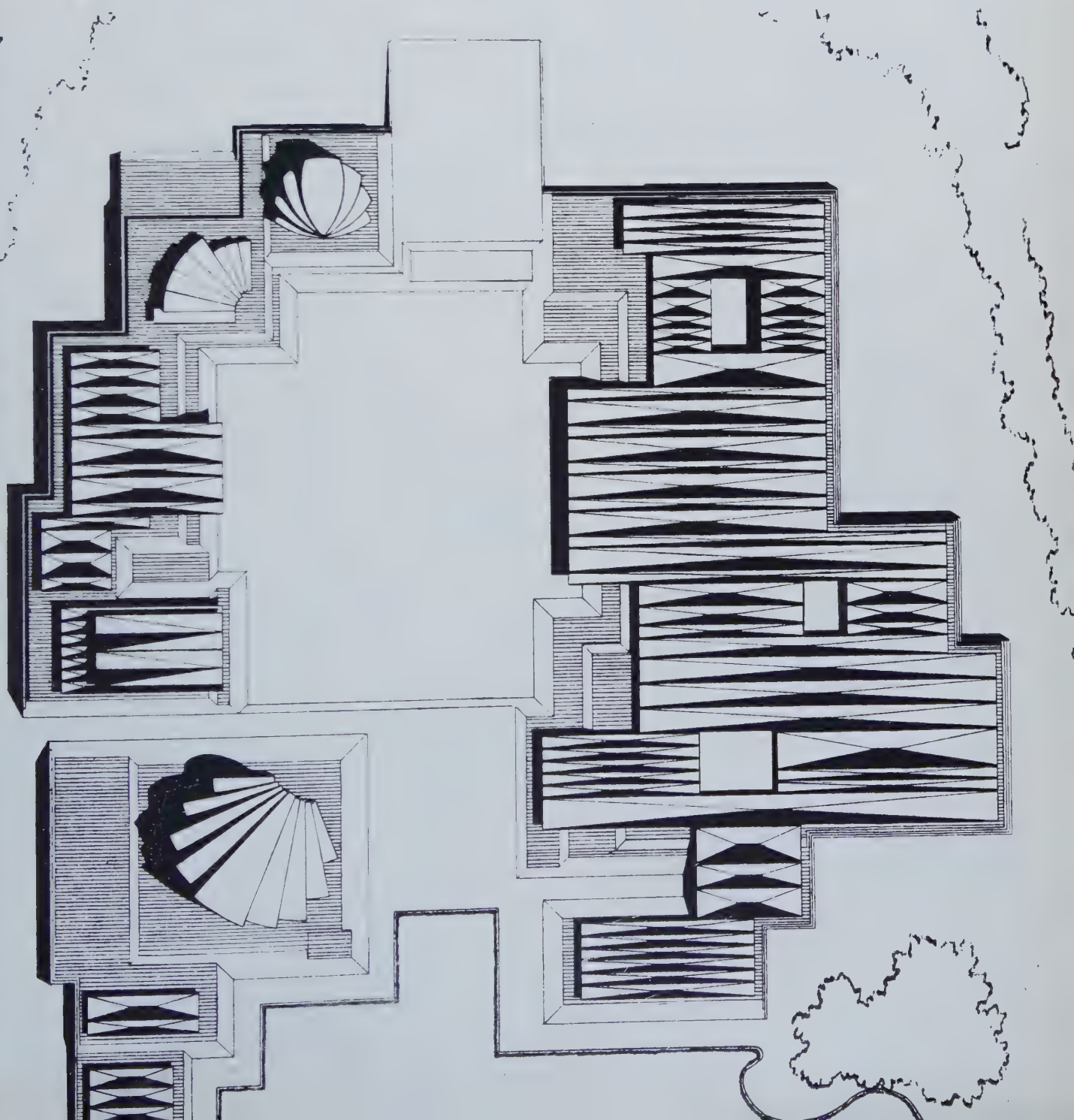


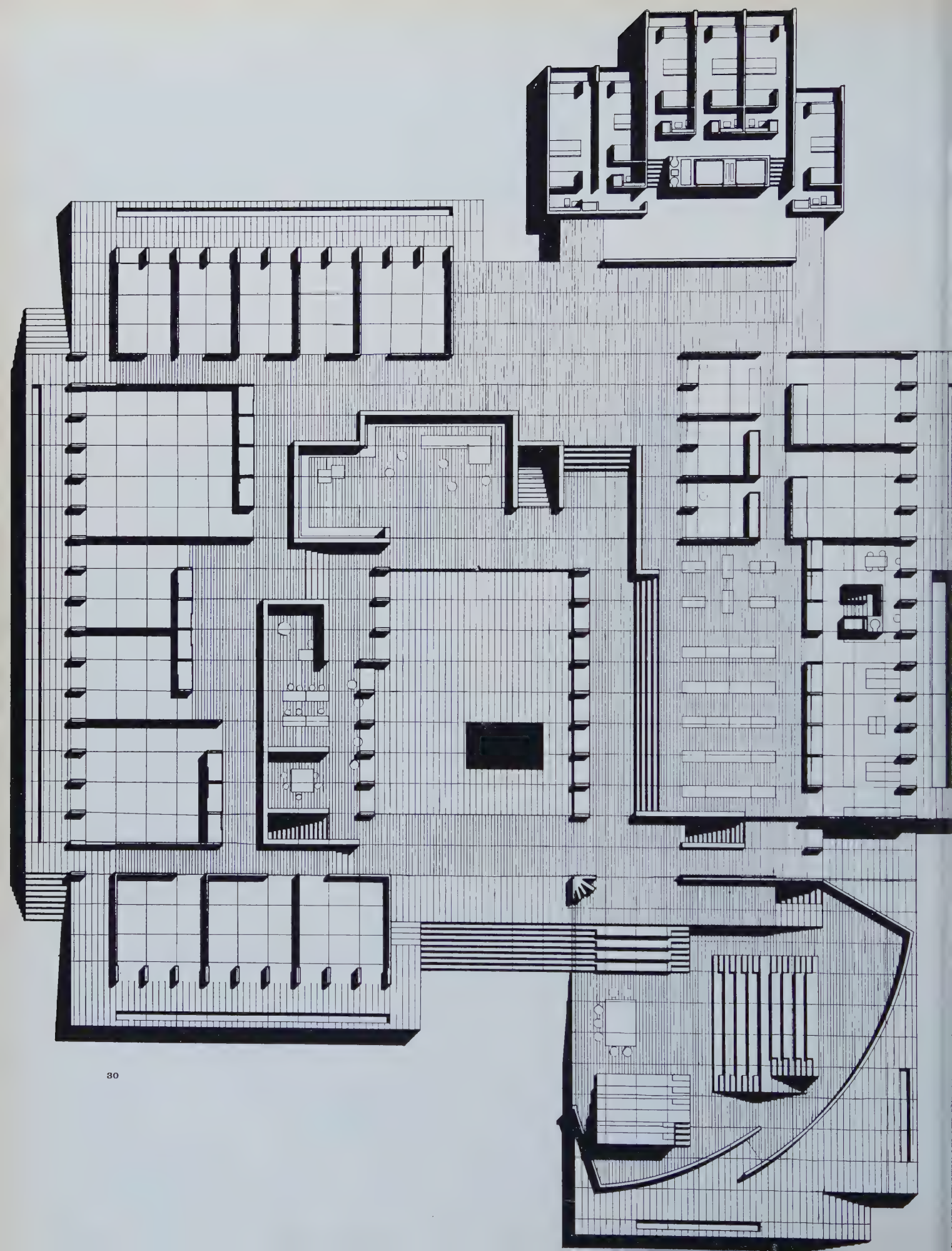
28

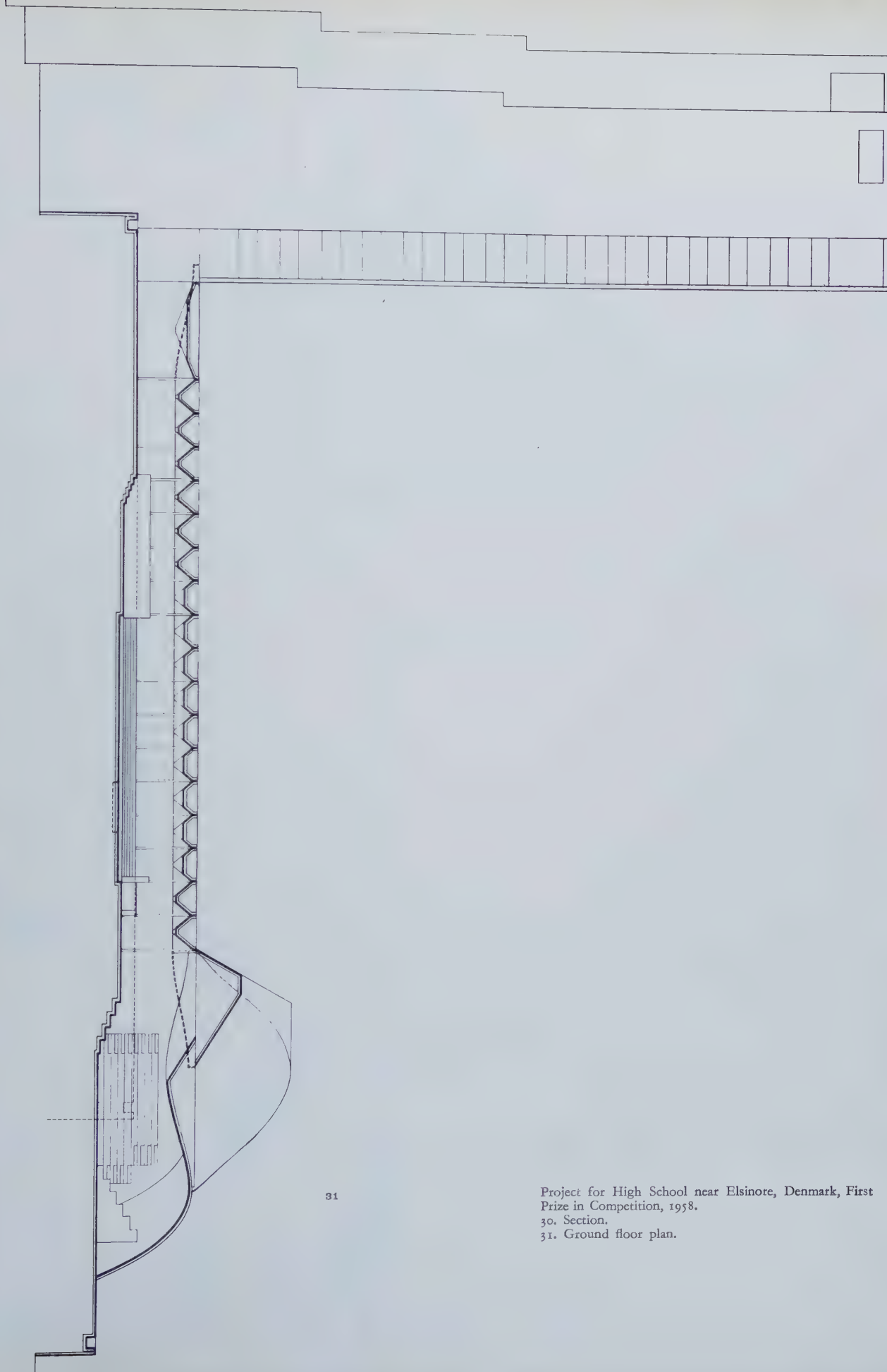


27

29



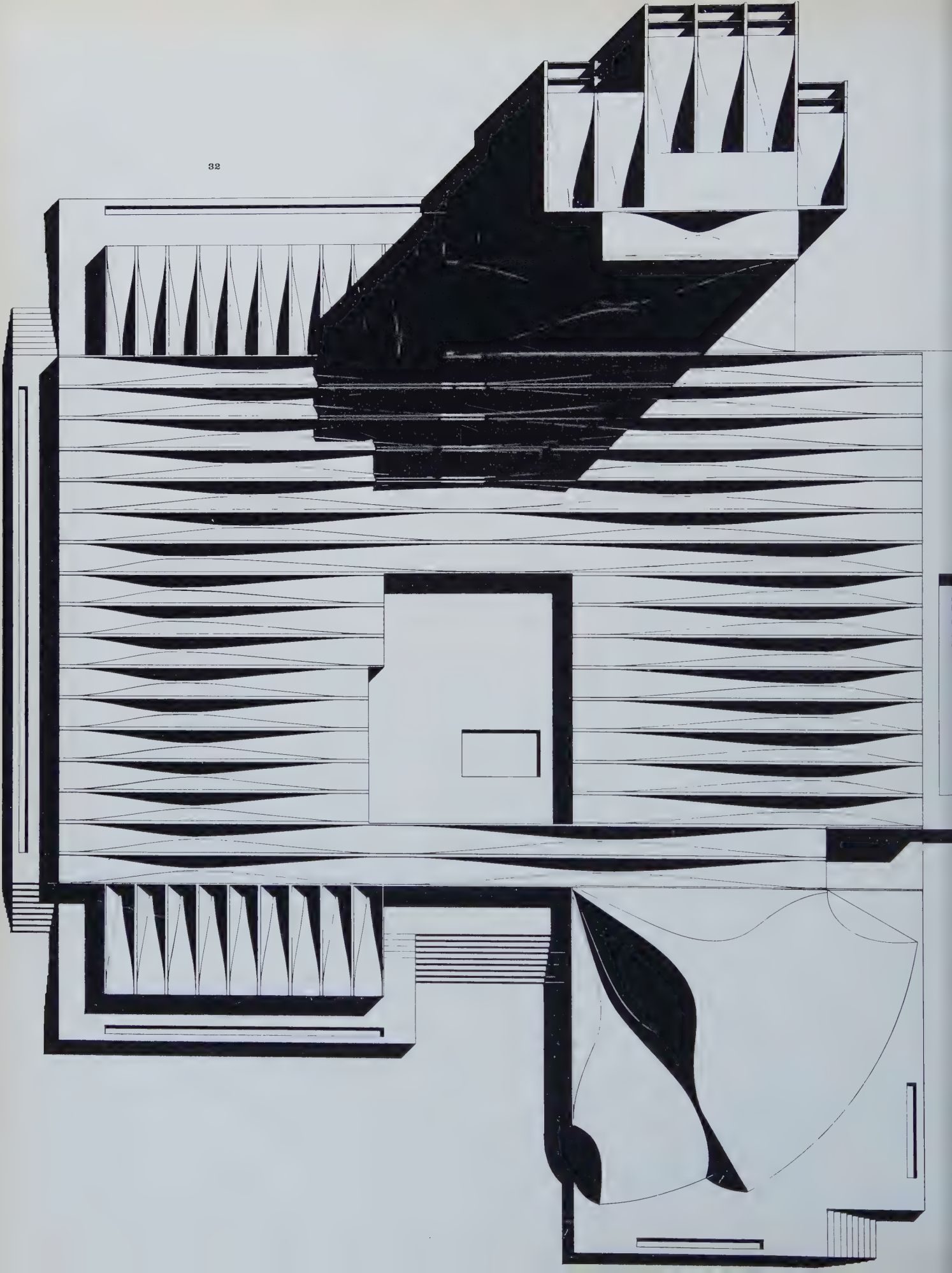


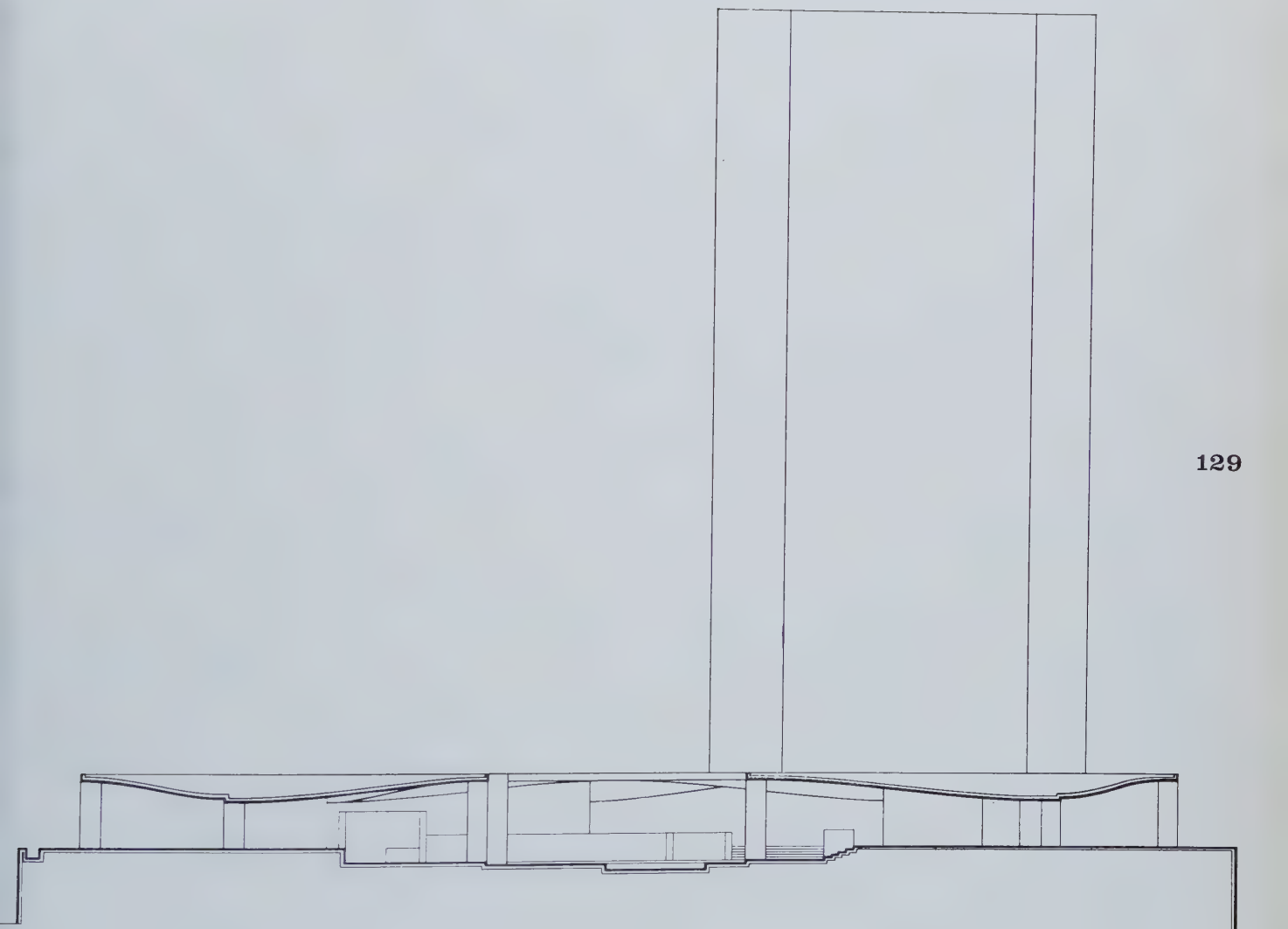


127

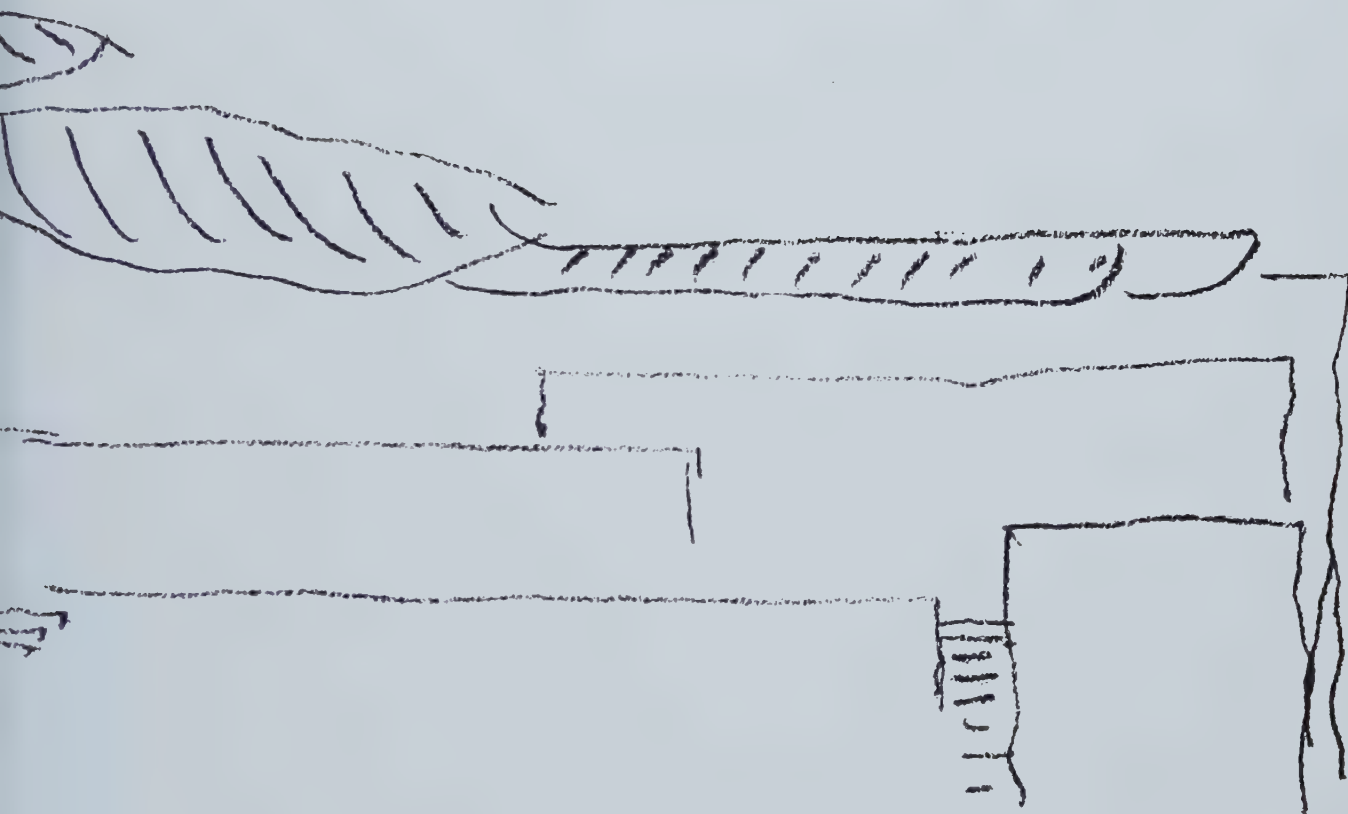
31

Project for High School near Elsinore, Denmark, First
Prize in Competition, 1958.
30. Section.
31. Ground floor plan.





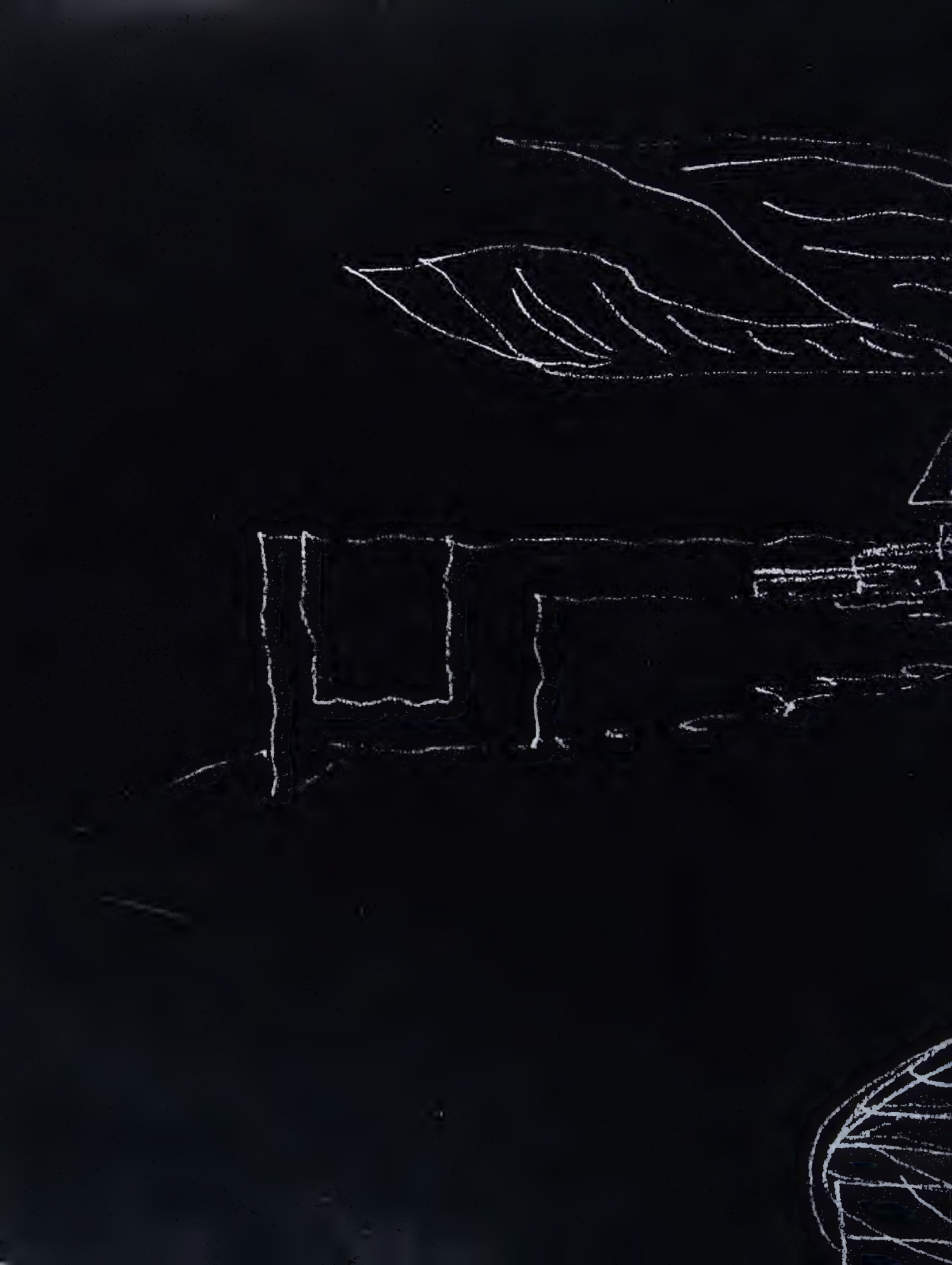




The roof can be hanging above, it can be spanning across or jumping over you in one big leap or in many small ones. The problem is to master the waterproofing, the structural requirements and the heat insulation in one mass-pro-

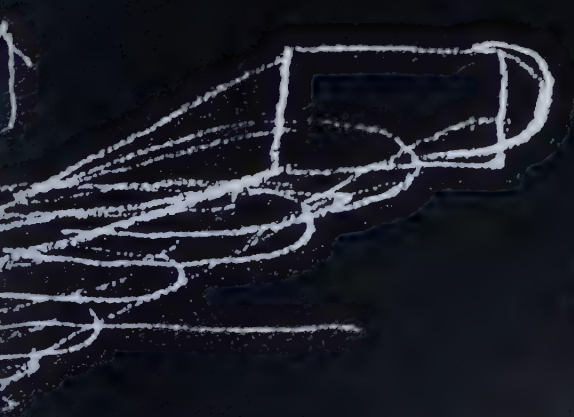
duced element, which in combination with itself can give various roof-forms, a nice problem to be solved.

This platform, courtyard — house shows a vivid roof-grouping formed by such an element-composition.

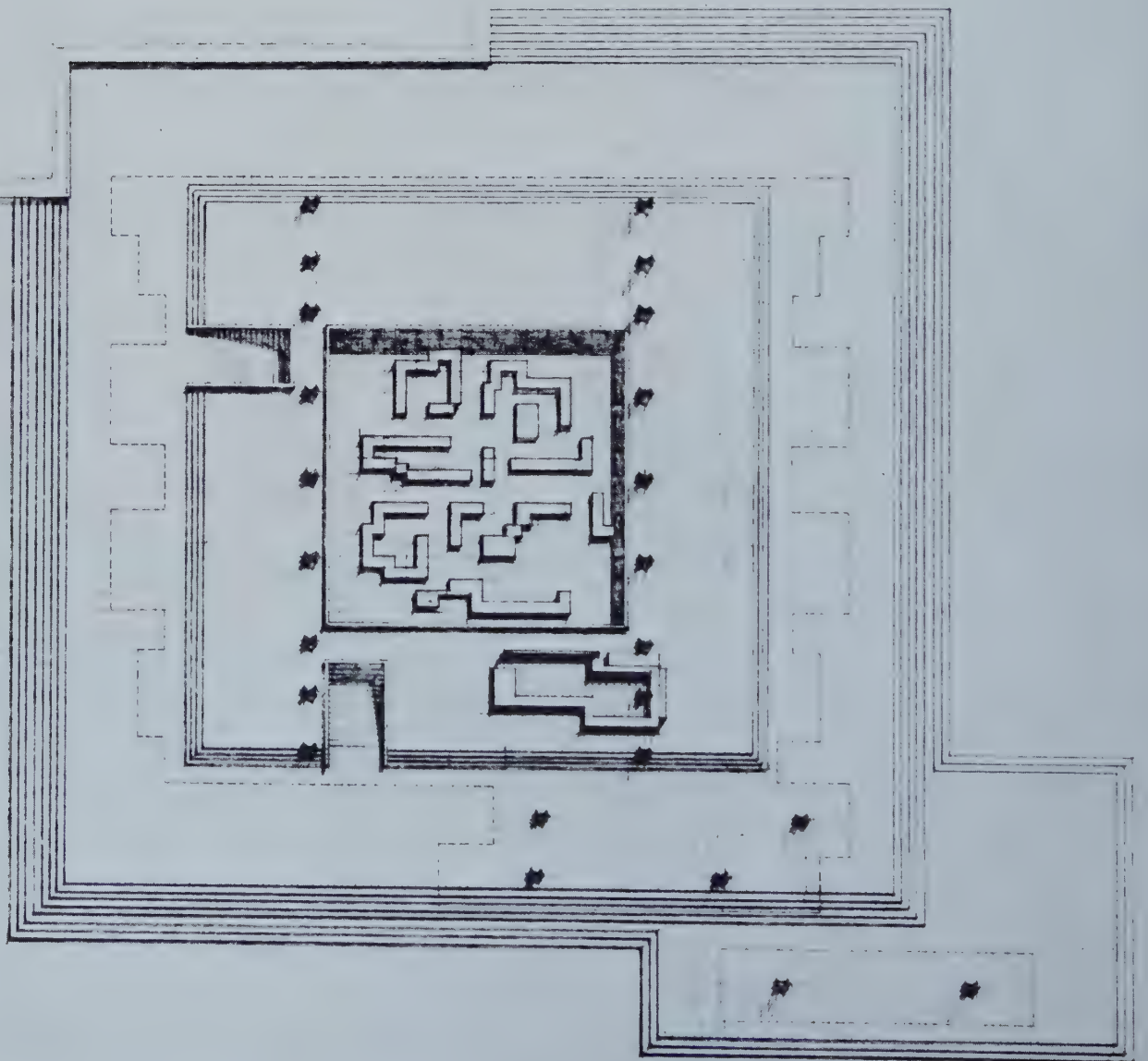
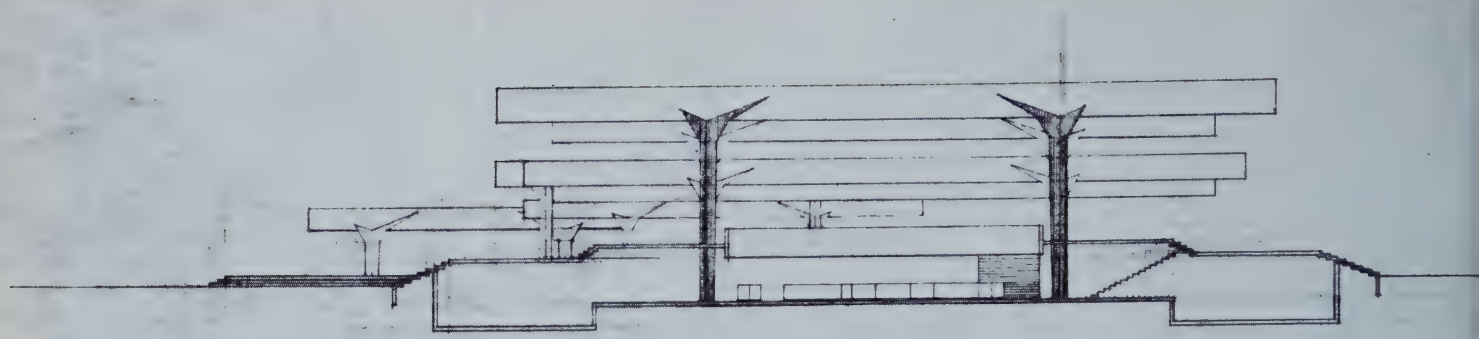


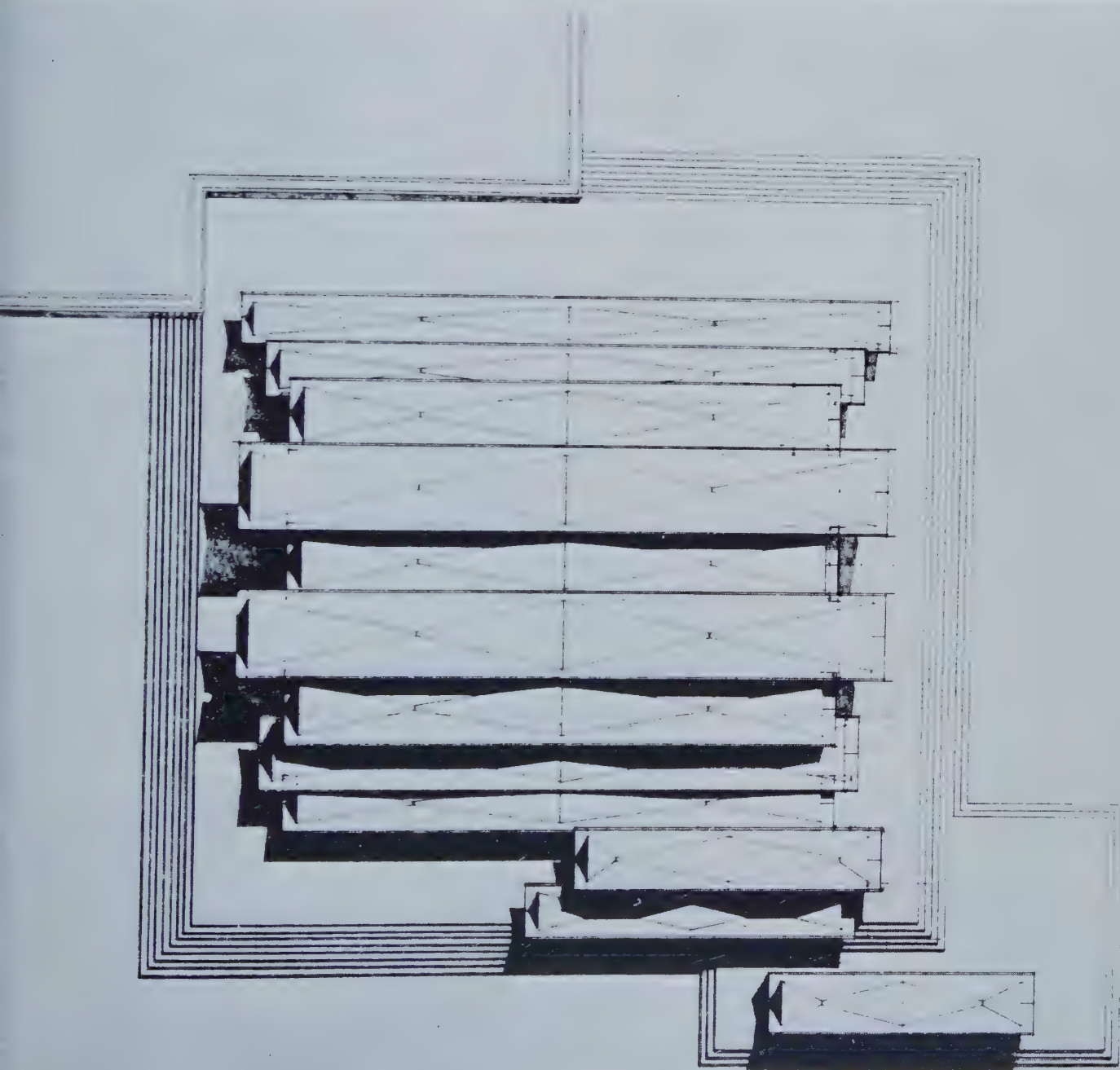
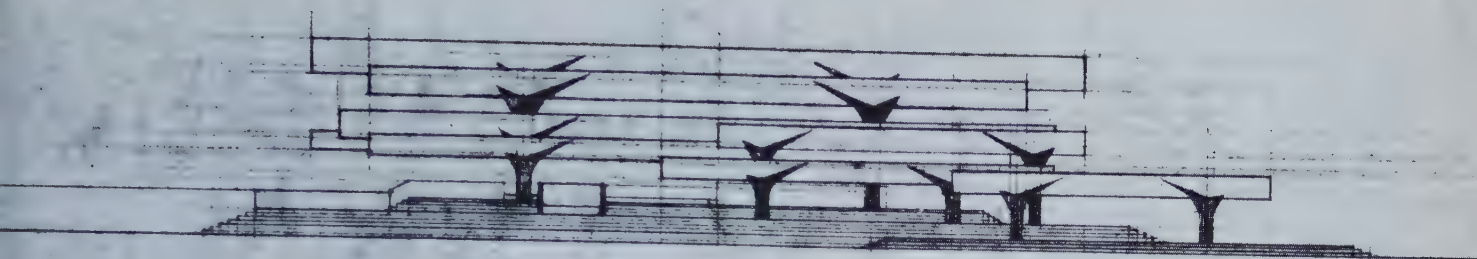


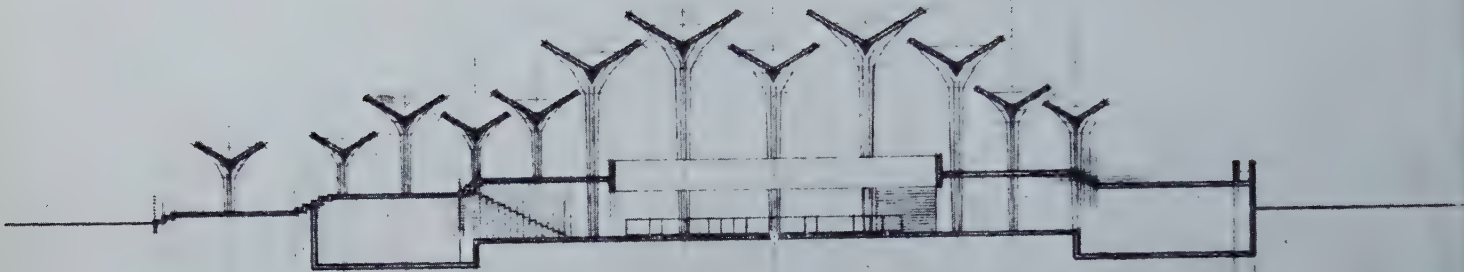
133



bringe over træerne







40

41



Scheme for Shopping Centre.
36. Section.
37. Ground Floor Plan.
38. Elevation.
39. Roof Plan.
40. Section.

Infinite variation of the platform-idea is possible. Another example is shown in the small shopping centre, where the shopping takes place in the central crater in the low volcano-like section and where the delivery of goods from cars take place in an undisturbed manner from below.

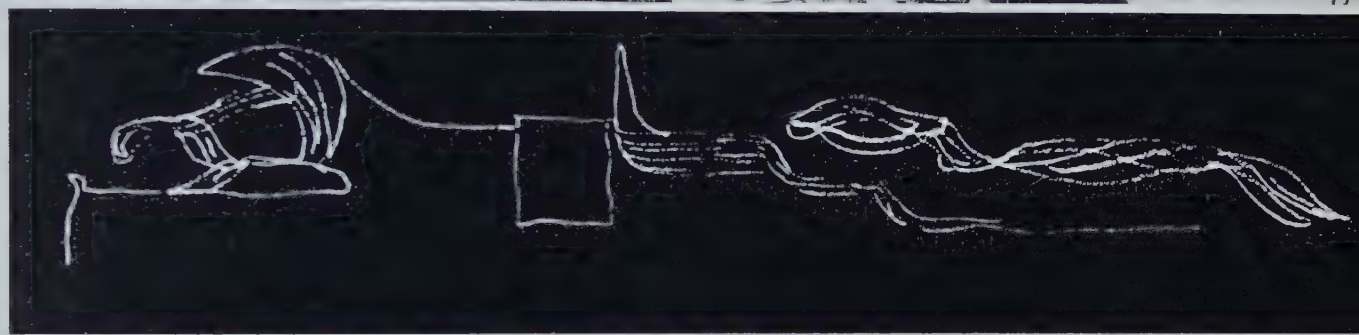
In plateau projects many technical difficulties have to be overcome. One of them, the rainwater drainage problem, which is a serious one, has been solved in a simple way in the Sydney Opera House scheme in collaboration with the Structural Engineer Ove Arup. The folded slabs with their tapering forms and hollowness on the top side create an ideal drainage system for the surface of the granite platform. The granite flagstones 2×1 meter $\times 3$ " are spaced with a small gap in the joints to let the rain run through and are reposing horizontally on the edges of the folded slabs so that the whole platform becomes a sieve.

Pictures 24.

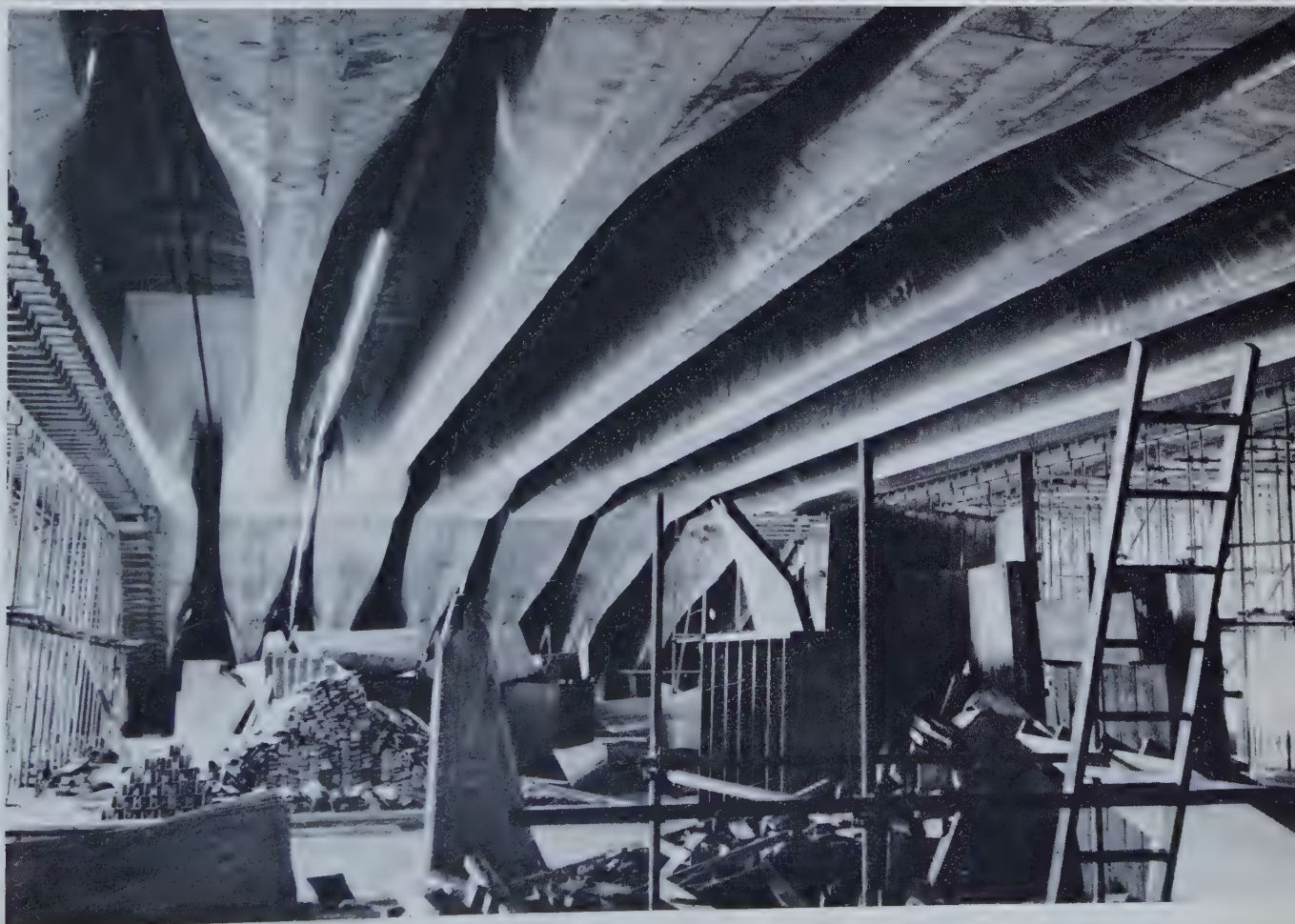
1. Site in Sydney with Opera House, Oct. 1961
2. Idea sketch for structure in base.
3. Folded slabs over car entrance.
4. Sections in folded slabs.



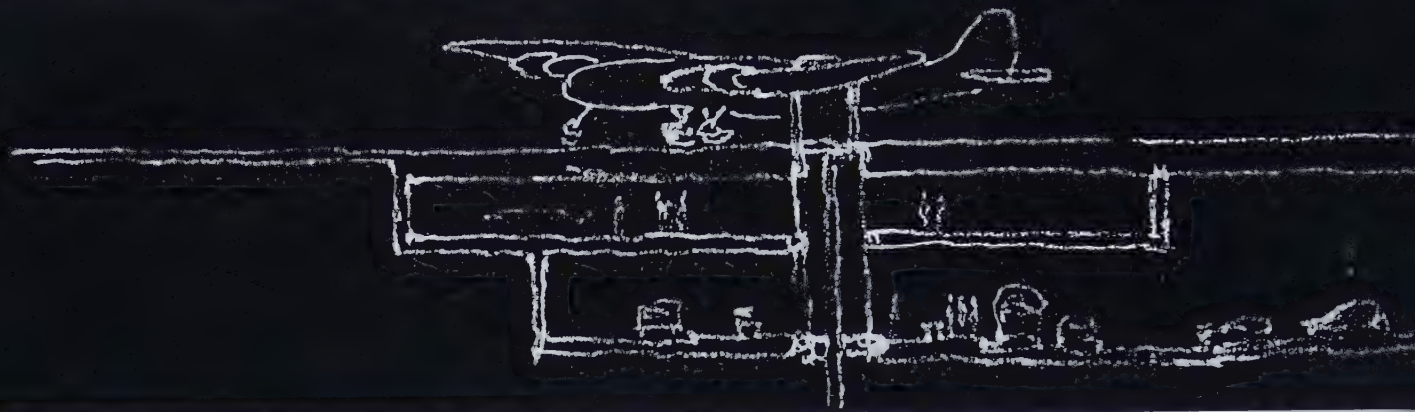
42



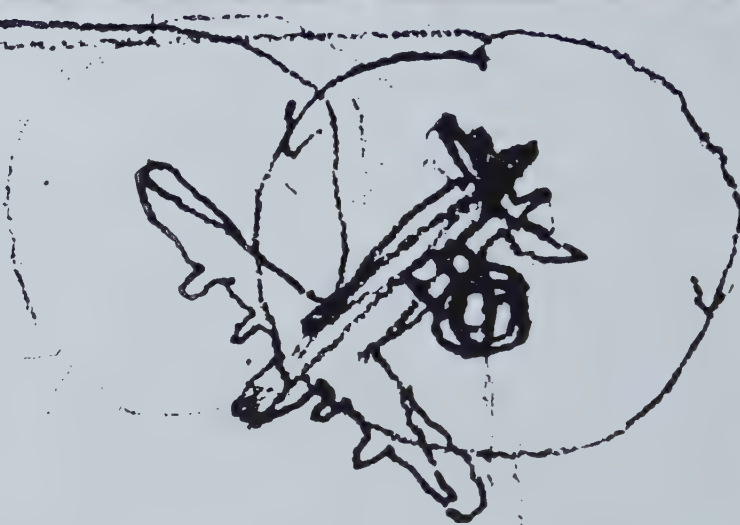
43



44



45



46

airfield
plan to

airfield rest area
in front of admin

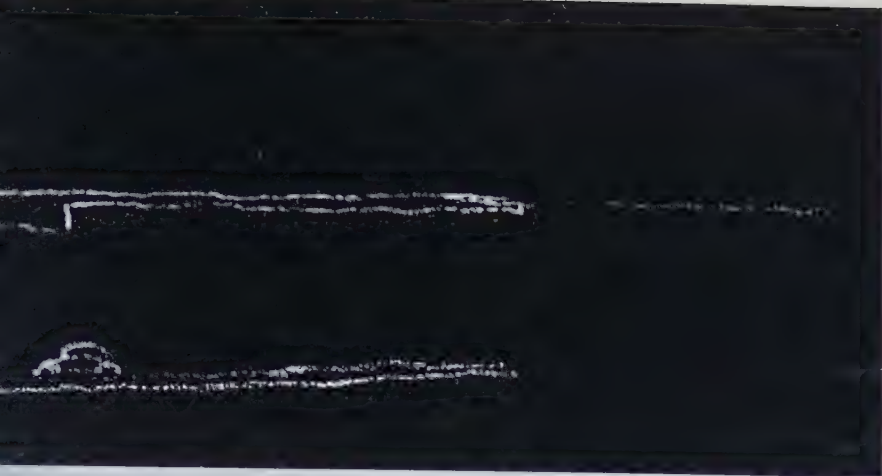
÷ 1 floor



entrance area
from highway.

÷ 2 floor





The enormous modern hand-finger-type airport is in many ways unreasonable. Both the aeroplane and the automobile can drive to a certain point with absolute precision. By letting them meet at the same point above each other and by introducing the necessary number of floors in between for the handling of luggage, customs and passport control and waiting rooms, the passengers and their luggage can be transferred in the shortest possible distance from automobile to aeroplane by elevators.

49



139



48





50

Scheme for High School near Elsinore, Denmark.
Third Prize in Competition, 1958.
50. Section.
51. Site Plan.

The platform in the High School scheme stands in a slightly undulating landscape and emphasizes, by its squareness and straightness, the soft movements of the landscape.

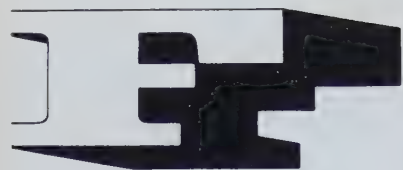
Jørn Utzon

51



FOCUS (Giuseppe Davanzo, Livia Musini, Renzo Zavanella)
DOCUMENTA (La casa di Kandinsky, Il nuovo negozio di
Carlo Scarpa a Bologna, Mies van der Rohe nel Messico / The
House of Kandinsky, The New Shop of Carlo Scarpa in Bologna,
Mies van der Rohe in Mexico).

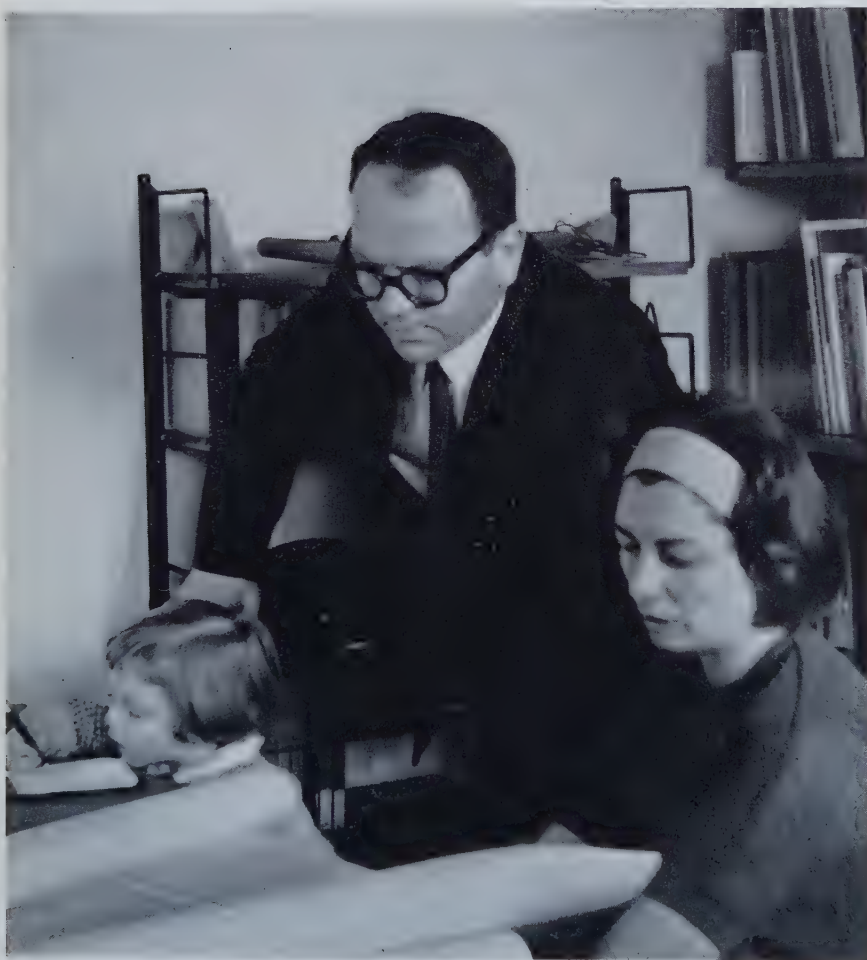
141



Panorama international de
jeunes architectes

Architetti del dopoguerra:
un panorama

Junge Architekten:
ein Abriss



L'architettura di Giuseppe Davanzo e Livia Musini nasce in una città-regione premontana, tra Treviso, Conegliano e Oderzo, estremamente ricca di energie produttive e tuttavia impregnata, come tutto il Veneto, di tradizioni premoderne; la loro attività è però un aspetto dell'influenza positiva della Scuola di architettura di Venezia, dove essi si sono formati. Il loro lavoro, quasi sempre dovuto a committenti privati, si presenta come un tentativo anticonformistico in un ambiente culturale in cui domina il conformismo, in cui ogni intervento innovatore si stempera in un cauto mare di prudenze, di buon senso, di saggi luoghi comuni.

L'edificio per abitazioni a Conegliano, meglio delle altre opere recenti, stabilisce tra le loro nuove ricerche e quelle passate un elemento di continuità. La sua matrice è in una « maniera poetica » di forzare, di evidenziare in senso espressivo la tecnica costruttiva. L'edificio mostra una gerarchia precisa fra struttura in vista, pannelli di riempimento e serramenti; i rapporti volumetrici sono conclusi, tra il vuoto del porticato a pianterreno, la scatola muraria svuotata agli spigoli, il coronamento che, concludendo le indicazioni verticali della struttura, sporge a mensola e si ripiega infine verso l'interno. Tutto l'edificio ha la serietà d'impegno, ma anche la voluta castigatezza per cui si raccomandavano le prime opere di Davanzo. Fosse una verifica, anche sul piano economico, del proprio mestiere o fosse l'intento di presentarsi in un panorama edilizio spesso gratuito ed eclettico, con un linguaggio piano e quasi spoglio, e perciò stesso originale, è certo che nelle loro prime opere



The Focus is on the Young Architects

Giuseppe Davanzo
Livia Musini



questi architetti trevigiani rinunciavano al « superfluo ».

Alcune delle ultime opere invece, fra quelle che pubblica Zodiac, in particolare la casa a Treviso in Viale 4 Novembre e la casa unifamiliare a Oderzo, mostrano una sorta di anticonformismo ancora diversa, che, naturalmente, rischia, e questo va detto, di essere il conformismo dell'anticonformismo. Rispetto ad una produzione edilizia anonima, impersonale sorge l'alternativa dell'impegno moralistico, dell'occasione individuale per caratterizzare di più e meglio ogni singolo intervento, nella necessità di tutto rimodellare, di tutto sensibilizzare ogni oggetto che capita di disegnare. Una ideologia ottimistica sulle possibilità di riscattare il singolo tema architettonico (sia l'abitazione, la scuola, la fabbrica) attraverso l'espressione non solo dei caratteri funzionali del tema, ma attraverso la ricerca di un modello figurativo, naturalmente singolo, maturato attraverso un processo artigianale, e tuttavia impegnato a concludere,

nei limiti prestabiliti, il singolo problema; scandagliando, nel miglior modo possibile, tutte le più riposte necessità, quelle vere e quelle inventate, dell'edificio che si assume, provvisoriamente, come protagonista.

È ancora la vocazione artigianale al mestiere onesto e vissuto che è propria di questi architetti; ma essa assume una nuova luce nel desiderio di non lasciar cadere ancora più giù una certa periferia, nella fiducia, quasi utopica, che una determinata atmosfera, la solennità del paesaggio veneto e la bellezza della sua natura, la rielaborazione del dettaglio nei materiali e delle tecniche costruttive tradizionali siano valori recuperabili e anzi costituiscano i termini del « riscatto ».

Questa fiducia nelle possibilità « liberatrici » del « design », che carica di elaborazioni particolari ogni singolo tema architettonico, ogni singolo partito della sua intelaiatura compositiva, che rischia però di esaurirsi nella soluzione





4



5



6



7



8



9



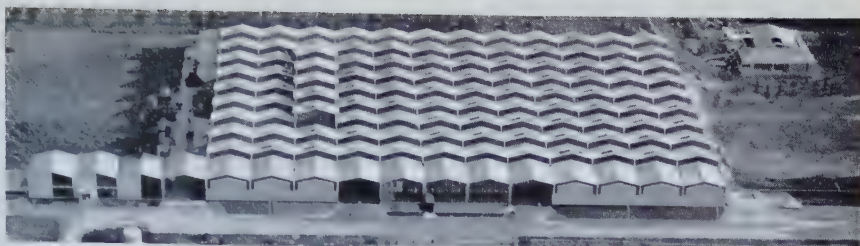
11

10 12

del « pezzo » singolo, è la seconda componente del linguaggio di Davanzo e Musini.

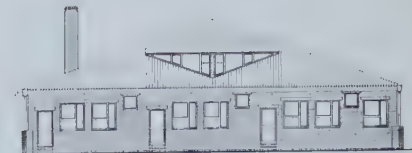
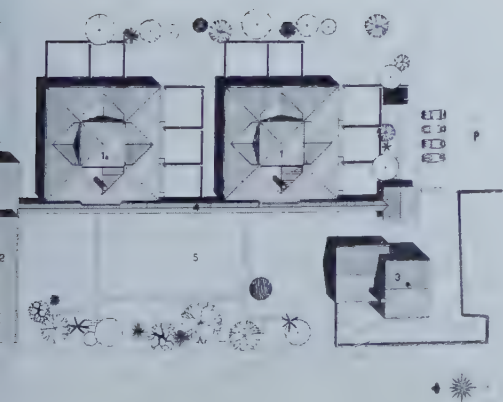
Terzo aspetto interessante: una ricerca dell'immagine sintetica, apprensibile sul piano del sentimento piuttosto che su quello razionale: così nel progetto per le scuole di Ponte di Piave (di una essenzialità umana e comunicativa) così nello stabilimento Secco e nella casa Secco (bassa e protettrice sulla campagna trevigiana) l'architettura diventa personaggio, la laboriosità artigianale passa in secondo piano e prevale la unità figurativa dell'architettura.

Gli interessi di questi giovani architetti partecipano del più vivo e maturo dibattito dell'architettura italiana (si può dire addirittura che la loro generazione si è inserita fin troppo agevolmente nel

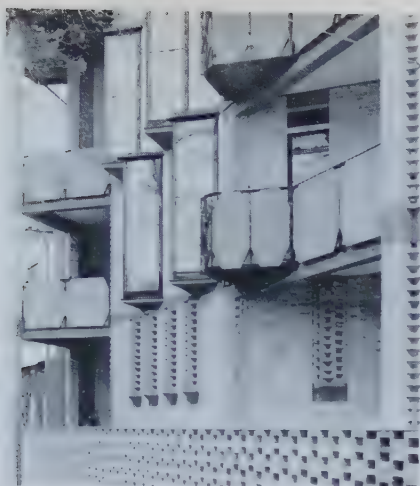


13

14







16



17 18



19

filone maestro dei problemi di attualità). Le garanzie della tecnologia, le tematiche dell'ambientamento, del « revival », della « figuratività » hanno fin qui verificato, anche ampiamente, la legittimità delle loro ambizioni, delle loro speranze. Inevitabilmente, però, il loro lavoro dovrà giungere ad una svolta dove tutte le componenti non potranno più essere compresenti. Al di là di una oggettività che, caso per caso, presenta soluzioni determinate empiricamente, si presenterà la necessità di scelte precise: un salto di livello che riguarda, peraltro, tutta l'architettura italiana. Ma è sperabile che proprio le nuove generazioni giochino un ruolo determinante in tal senso.

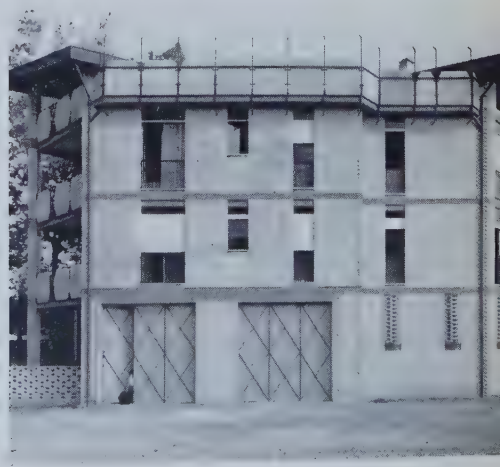
Luciano Semerani



147



20



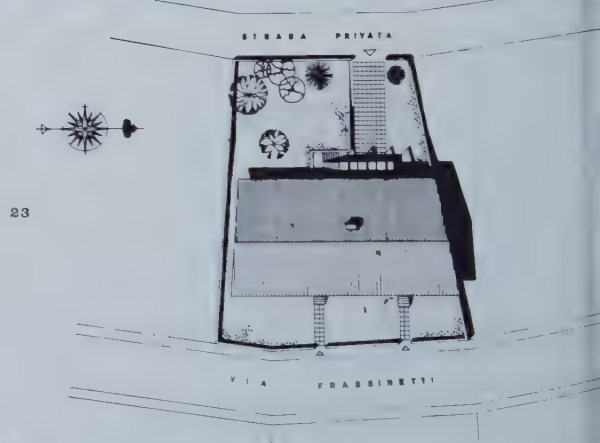
21



22

2. Un dettaglio della Casa in Viale 4 Novembre a Treviso (1960). *Foto Zannier.*
 3. Soggiorno della Casa precedente. *Foto Zannier.*
 4. Sistemazione dell'ingresso in una casa trevigiana del 700 (1958). *Foto Zannier.*
 5. Dettaglio della scala nell'ingresso della casa precedente. *Foto Zannier.*
 6. Casa R. Secco sul « Terraglio » a Treviso (1959). *Foto Zannier.*

7. Albergo a Pianezze (1961). Il ristorante. *Foto Zannier.*
 8. Casa Zugno a Treviso (1958). *Foto Zannier.*
 9. Ufficio commerciale a Treviso (1959). Il vano di attesa. *Foto Zannier.*
 10. Veduta complessiva esterna dell'albergo a Pianezze. *Foto Zannier.*
 11. Nuovo Stabilimento Secco (1960) (in collaborazione con l'Arch. Celotto). Veduta aerea.



24



25



12. Nuovo Stabilimento Secco.
13. Scuola elementare di Ponte di Piave (1960). Planimetria generale.
14. Scuola elementare di Ponte di Piave. Prospetti delle aule.
15. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso (1960). Dettaglio delle finestre sul viale. *Foto Zannier*.
16. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso. Un dettaglio esterno. *Foto Zannier*.
17. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso. Un dettaglio con le finestre a sporto. *Foto Zannier*.
- 18-19. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso. Prospetto sul viale. *Foto Zannier*.
20. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso. Pianta del secondo piano.
21. Casa in Viale 4 Novembre a Treviso. Prospetto sul cortile. *Foto Zannier*.
22. Casa unifamiliare con studio professionale a Oderzo (1961). Prospetto sul prato. *Foto Zannier*.
23. Casa unifamiliare con studio a Oderzo. Planimetria generale.
24. Casa unifamiliare con studio a Oderzo. Prospetto sulla strada. *Foto Zannier*.
25. Casa unifamiliare con studio a Oderzo. Gli ingressi dell'abitazione e dello studio. *Foto Zannier*.
26. Casa ad appartamenti a Conegliano. Pianta del piano tipo.
27. Veduta complessiva della casa ad appartamenti a Conegliano. *Foto Zannier*.





28



29

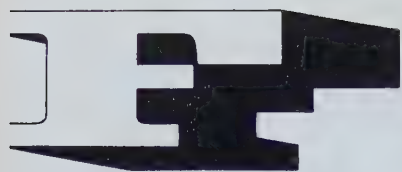


30

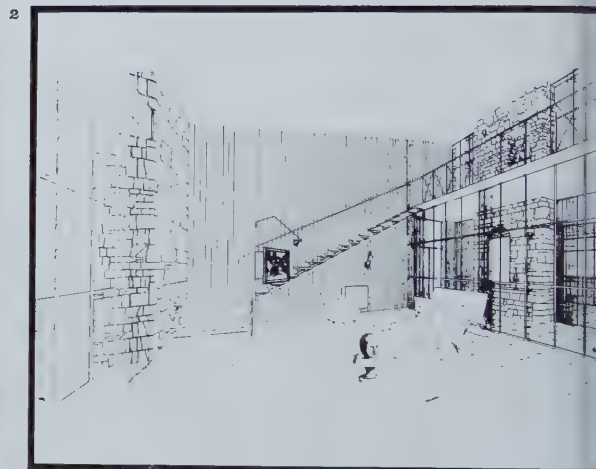
31



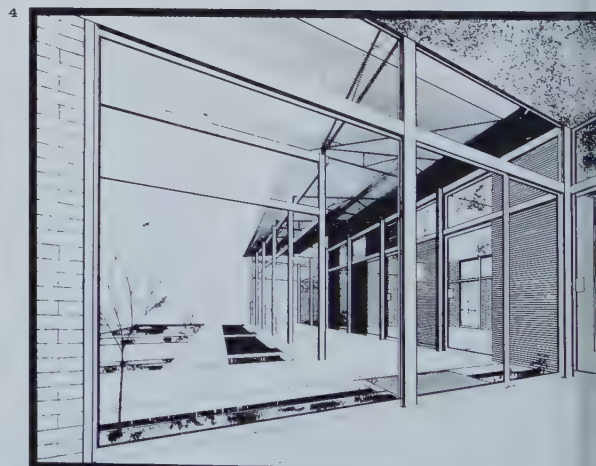




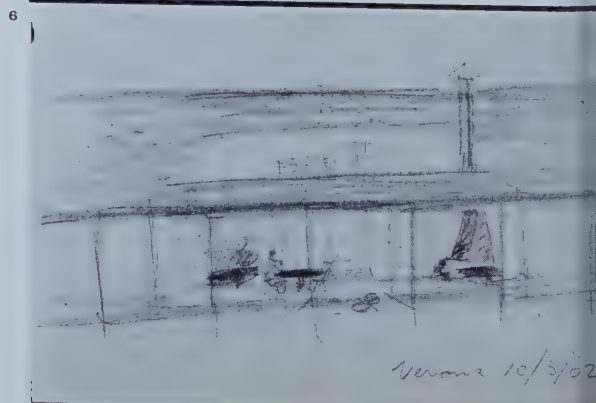
1



2



4



6

1. Arch. Renzo Zavarella.
2. 1945. Villa in montagna: atrio-soggiorno.
3. 1945. Villa in montagna: prospettiva.
4. 1956. Villa a Varese: loggia e piscina.
5. 1956. Villa a Varese: lato verso il giardino.
6. 1962. Villa in Brianza: veranda-soggiorno (schizzo).
7. 1962. Villa in Brianza: prospettiva.

Venanz 10/3/62

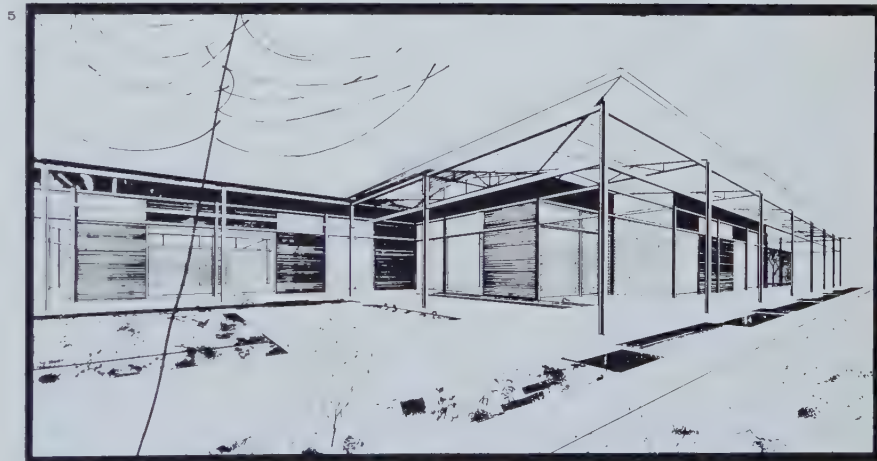
U

S

Renzo Zavarella

L'uso della produzione modulare di serie intesa come strumento del linguaggio prima che dell'organizzazione funzionale e della razionalità edilizia ed economica, è l'apporto originale di Renzo Zavarella all'architettura, e (sia pure soltanto come suggerimento) all'urbanistica: un fatto di metodo, nella pratica; ma un fatto creativo ad alto livello, nella prima progettazione. L'opera più complessa da lui realizzata costituisce in tal senso un'esperienza positiva e di particolare interesse, conosciuta infatti e studiata fuori d'Italia più che nella stessa città di Milano: si tratta dell'unificazione stilistica, ottenuta mediante la produzione industriale di serie, di tutti i luoghi di lavoro, anche lontani fra loro, facenti capo ad un unico centro; nel caso specifico, sono oltre cinquanta agenzie di varia entità (anche a diversi piani) sparse nella città di Milano e nella regione, di un grande istituto bancario; la sistemazione interna della sede centrale preesistente, e la costruzione di un edificio (dove ha pure sede un'agenzia) di proprietà del medesimo istituto.

La immediata identificazione del motivo architettonico, grafico e cromatico ricorrente nei diversi quartieri acquista un valore che potrebbe dirsi musicale, quasi segnasse una cadenza urbanistica: è evidente che la città, senza raggersi in preordinati schemi, vi troverebbe un certo ordine spontaneo, cromatico e architettonico, appunto, quando una simile unificazione fosse ripetuta da altre imprese o istituti: disegnandosi in modo naturale una sorta di organica e razionalissima « composizione », astratta in quanto geometrica, nel tessuto urbanistico. Si risolve così in « unità », ed è unità

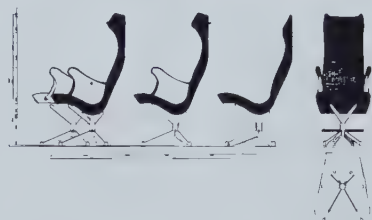
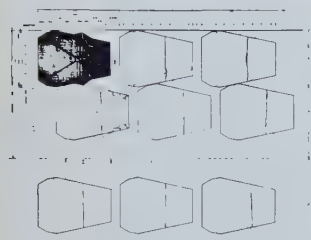




8

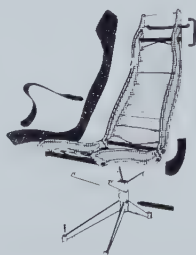


9



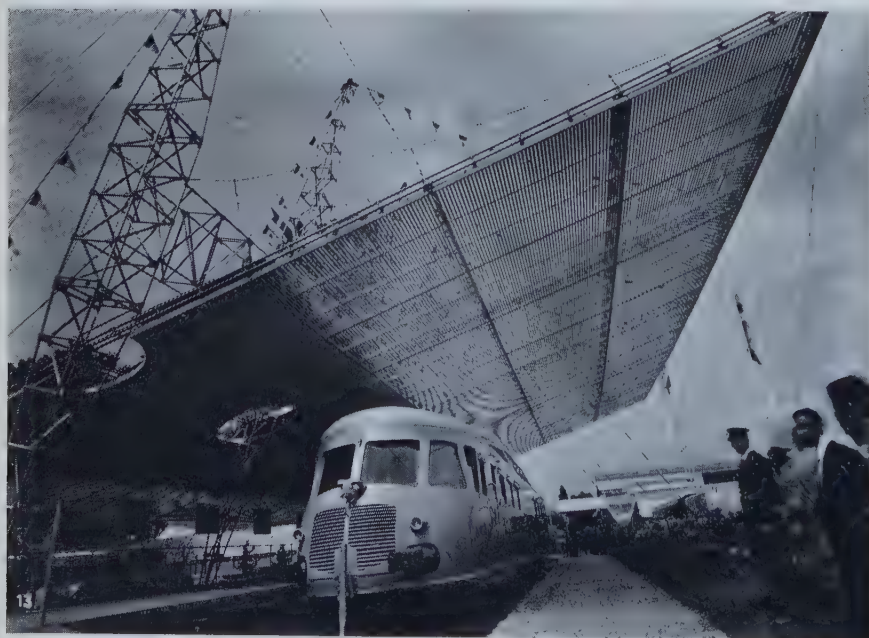
10

poltrona tipo per autobus



ARCH. RENZO ZAVANELLA

"OM., suzzara 1959



13

di ordine anzitutto formale, quella che, al contrario, in simili casi è stata sinora dissipazione: frantumazione formale dello spazio, inevitabile, di quella che, nell'ordine dei « contenuti », è effettiva unità. E c'è qualcosa di vivo e di inedito, di inventato ogni volta, nel grande numero di cellule che ne risultano, quando si giunga ad avviare alla loro dispersione unificandole nello « stile »: per la varietà di luogo e di condizioni in cui esse vengono situate, e che le fa essere non mai identiche, non mai comunicanti né interdipendenti; vi corrisponde una grande varietà di dimensioni, di dati planimetrici, topografici, ambientali, mentre varia anche la importanza delle singole sedi. (Un tentativo simile aveva compiuto a Parigi, fra le due guerre, la società dei « Vins Nicolas », ma solamente nell'ambito dei negozi di vendita; l'esempio, comunque, anche in Francia è rimasto isolato). Identici non sono che gli elementi di pura architettura e di arredamento, non essendo stabilita alcuna differenza neppure fra i mobili destinati al direttore (per esempio) e quelli destinati agli impiegati le scrivanie, le sedie ed ogni arredo sono stati disegnati in determinati « tipi » fissi.

L'unificazione è stata quindi realizzata sul piano strutturale, sul piano cromatico, sul piano « chiaroscurale »; le luci e le fonti luminose diurne e serali sono identiche in tutte le sedi; e l'uso delle griglie veneziane ha prodotto una certa unificazione anche degli esterni, fra loro diversissimi in origine, secondo la diversità degli edifici (vecchi e nuovi, ma per lo più vecchi) nei quali le singole sedi sono inserite. L'arredamento metallico prodotto in serie su disegno di Zavarella è interamente costituito da piccoli elementi componibili in vario modo ma sempre secondo una rigorosa e necessaria « geometria », per lo più ortogonale; i colori, stabiliti dall'architetto in modo che qualsiasi combinazione, qualsiasi incontro fosse armonioso, conferiscono a questi luoghi di un arido e grigio lavoro un'eleganza insolita: il verde accanto ad un certo azzurro-indaco, al bianco, al caldo colore dei legni, ad una gamma di grigi studiati: sino al nero graffiato: di tono basso, questi colori sono qua e là ravvivati da leggerissimi tocchi di scarlatto (un corrimano, e dalle linee nero-luci-

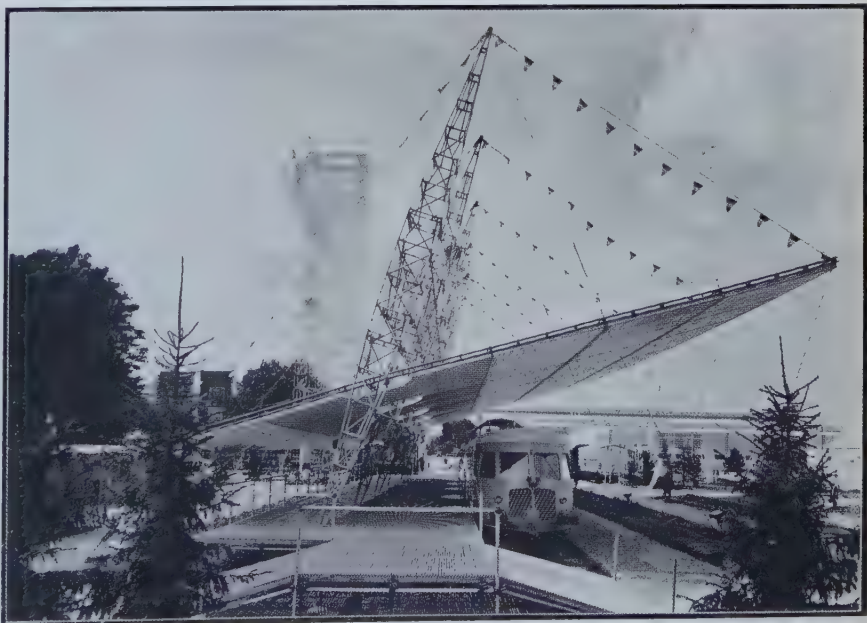
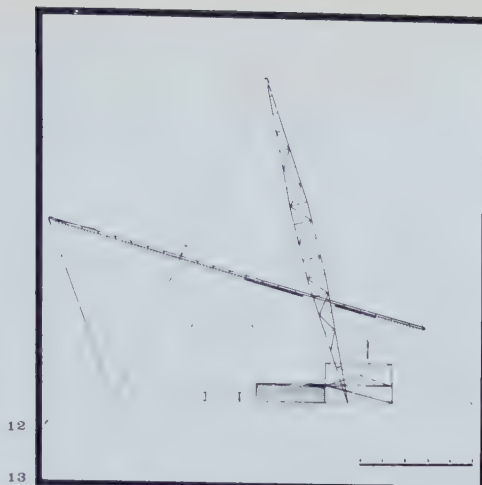
11

do dei giunti, dai quali gli ambienti, e in particolare i vani d'ingresso, acquistano un curioso, elegantissimo aspetto «giapponese». Studiati sono anche i contrasti fra le opacità, le scabrosità, le lucentezze brillantissime dei diversi materiali, sempre gli stessi anche per i pavimenti, anche per i soffitti, e sapientemente usati: nessun elemento, neppure quello cromatico, è in funzione «decorativa». Grandi piante di *figus* dalle foglie verdissime assolvono, esse sole, a questo compito integrativo, in tutte le sedi.

Con un'eleganza più raffinata sebbene affatto aliena da qualsiasi ombra di «lusso», e con una ricerca cromatica più intensa e preziosa, è stato rifatto (addirittura ripensato) l'interno della sede centrale preesistente a Milano, ad eccezione del salone dell'arch. Greppi destinato a rimanere qual era, nella sua bella struttura a cupola e nella sua irrazionale distribuzione dei servizi) e degli uffici ad esso adiacenti, i quali però non erano destinati a restar vecchi.

Zavanella ha pianificato questo complesso lavoro, condotto a termine in nove anni, dal 1952 al 1961, su basi rigorosamente «funzionalistiche», non soltanto perchè erano le più idonee al conseguimento della piena efficienza negli uffici e nei servizi per il pubblico, ma anche perchè egli si è formato, ed ancora opera, con rara coerenza, nel vivo della poetica «razionalista». L'edificio, situato (si potrebbe dire incastonato, tutto trasparenze e riflessi) nella vecchissima Milano di Piazza Sant'Eustorgio, è l'attuazione specificamente architettonica dei medesimi principi: e nel ripetersi vario e frequente dei puri motivi architettonici di Zavanella nella maglia urbana milanese, l'edificio, pur piccolo, funge da centro di riferimento e di convergenza dei diversi spunti figurativi, sviluppati, come si è detto, secondo un criterio unico di gusto e di intelligenza della architettura.

Zavanella ha studiato e lavorato sempre a Milano. È interessante riscontrare anche nelle altre sue opere la presenza di «temi con variazioni», come ricerca che, portata alle estreme conseguenze, ha prodotto l'insieme delle agenzie bancarie: per esempio raffrontando tre ville (l'ultima delle quali è attualmente in corso di costruzione)





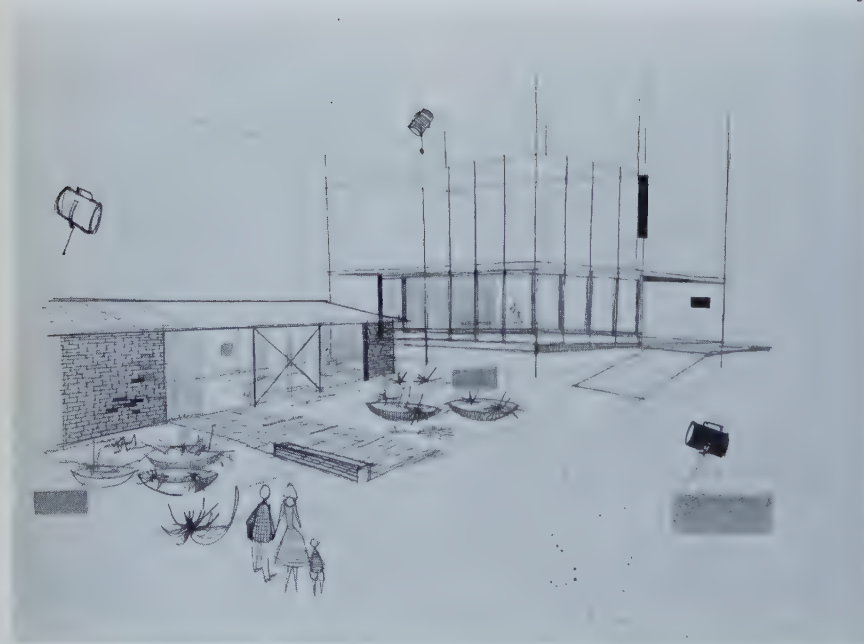
16



17



18



19

8. Interno autotreno di linea O.M. (1950).
9. Interno autotreno « Belvedere » O.M. (1952).
10. « Industrial design » di poltrone-tipo per autobus (1959).
11. Pensilina per autotreni alla Fiera di Milano 1948 (particolare).
12. Schema della pensilina fig. 11.
13. Schema della pensilina fig. 14.
14. Pensilina smontabile alla Fiera di Milano 1950.
15. Veduta totale della pensilina smontabile 1948 (fig. 11).
16. Padiglione d'esposizione alla Fiera di Milano 1953.
17. Padiglione d'esposizione alla Triennale di Milano 1954 (grand Prix, con gli arch. Minoletti e Tevarotto).
18. La casa d'acciaio nel padiglione C.E.C.A. all'Expo Bruxelles 1958.
19. Progetto dell'esposizione dell'acciaio nel padiglione della C.E.C.A. all'Expo Bruxelles 1958.
20. Esterno « tipo » di un'agenzia bancaria (Varese, 1958).
21. Pianta di un'agenzia bancaria (Varese, 1958).
22. Atrio d'ingresso « tipo » di un'agenzia bancaria (Milano, 1956).
23. Salone « tipo » per il pubblico, in un'agenzia bancaria (Milano, 1954).
24. Particolare del salone « tipo », fig. 22.
25. Ufficio direzionale « tipo » in un'agenzia bancaria (1956).
26. Ingresso al *caveau* nell'agenzia bancaria « tipo » (1956).



BPM F.V. 1:50



57



20 progettate a distanza di anni: lo schema figurativo si fa dall'una all'altra più complesso e ricco, a cominciare dalla pianta, che nella più recente ha un'articolazione di particolare interesse; ma vi si ritrovano, in tre «varianti», alcuni motivi analoghi, ed essenziali alla definizione architettonica dell'edificio: uno dei quali è ed a' to l'ampio porticato che circonda su due lati la casa, e che nella trasposizione in chiave strettamente «razionalista» della villa a Varese, a sottili portanti metallici, raggiunge una chiarezza stilistica pari a quella della pianta, mirabilmente libera e limpida.

21

Anche nei due padiglioni d'esposizione per le automotrici O.M. da lui stesso progettate (le prime «moderne» in Italia, dopo quella di Pagano), il tema è identico, a distanza di due anni, ma elaborato in due diverse soluzioni: si tratta di due semplici pensiline a griglie di listelli di legno sospese nell'inclinazione voluta, mediante un sistema di leggere travi di alluminio tenute da cavi d'acciaio, pubblicate dalle riviste di tutto il mondo eppure ancora di interesse attuale, se Kidder Smith, osservando la prima (che è del 1948), la considera, per la sua aerea leggerezza, «per i giochi d'ombra e visuali ch'essa crea e per l'arditezza della concezione generale, tra la migliore architettura d'esposizione».

22

Da questa prima sua architettura risolta nella calcolata tensione di sottili tiranti d'acciaio, Zavarella partirà, più tardi, per ideare la sua notissima scala sospesa e smontabile per l'agenzia bancaria di Varese, che dal soffitto scende fino allo scantinato (attraverso due piani) in due fori praticati nei pavimenti (e che potrebbe esser tolta di là e montata altrove con la massima facilità): diventando leggiero motivo grafico nell'architettura.

Anche gli elementi di gusto «giapponese» che caratterizzano esteticamente le agenzie bancarie sono apparsi già nel 1953 nel padiglione d'esposizione O.M. alla Fiera di Milano, e nel padiglione per la Finmare e la Finmeccanica realizzato alla Triennale del 1954 con Minoletti e Tevarotto. Le sue collaborazioni a Fiere, Mostre (a Bruxelles, per l'Expo 1958, ha costruito nel padiglione della C.E.-C.A. un esempio di casa di acciaio



23



24



25

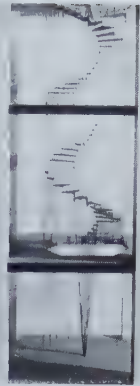
- 27. Casa in piazza Sant'Eustorgio a Milano (1954-1958).
- 28. Modellino di scala sospesa, su tre piani, nella agenzia bancaria di Varese (1958).
- 29. La scala sospesa, smontabile, nell'agenzia di Varese (1958).
- 30. 1960. Atrio nella sede centrale di un istituto bancario a Milano. Pareti in legno grigio.
- 31. Ascensori e scala nella sede centrale della banca a Milano.
- 32. Ascensori nella sede centrale della banca a Milano.
- 33. Un corridoio nella sede centrale della banca a Milano.
- 34. Sistemazione del Salone dell'Automobile a Torino (1960). Pianta.
- 35. Sistemazione del Salone dell'Automobile a Torino (1960). Prospettiva.

prefabbricata, smontabile e costruita in serie; ed ha progettato l'allestimento dell'esposizione generale e Triennali (ha partecipato a tutte, dal 1930 al 1960; ne ricevette nel 1954 il Gran Premio di Architettura) sono culminate nell'ammirabile allestimento, organizzato sulla prevalenza dei rapporti « spaziali » anche nel disegno planimetrico, del « Salone dell'Automobile » a Torino nel 1960.

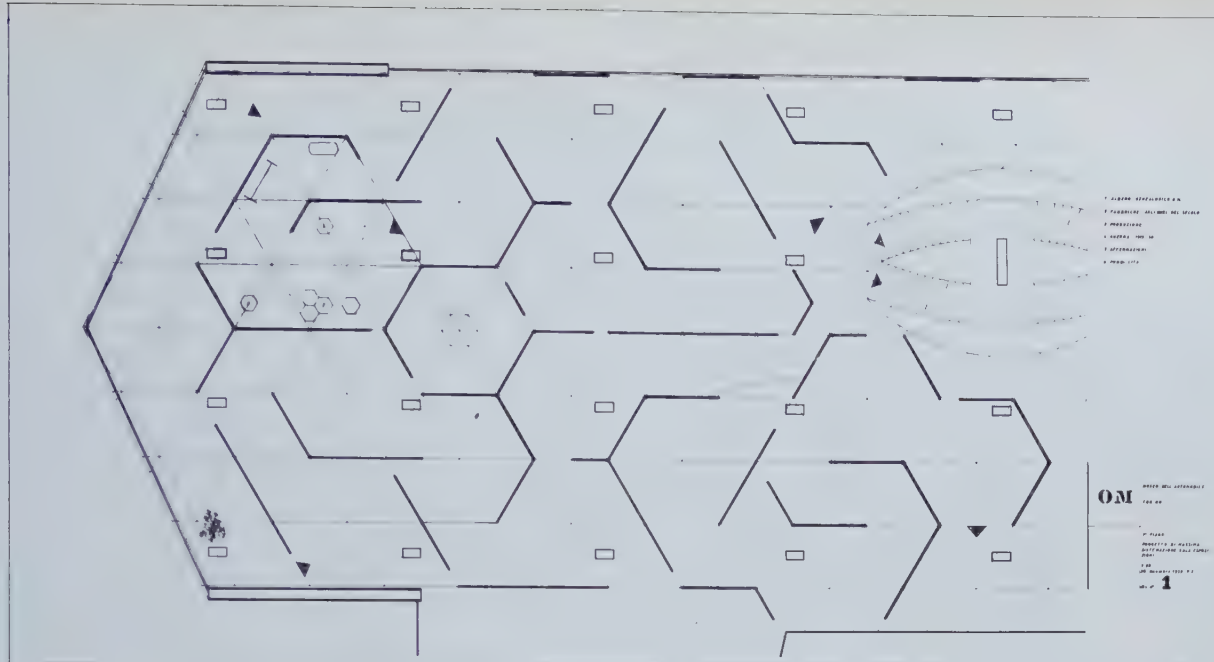
Lo stesso anno Zavarella realizzava la nuova sistemazione della sede centrale della Banca, in piazza Meda a Milano, (di cui abbiamo già parlato), ottenendo risultati di bellezza assoluta con minimi mezzi, quelli che il criterio fondamentale della pura funzionalità gli consentiva: la modificazione planimetrica radicale dell'insieme, l'uso di mobili prefabbricati, gli stessi delle agenzie, con la sola eccezione degli uffici della Presidenza, dove si possono trovare anche la



26







poltrona di Mies van der Rohe alcuni preziosi oggetti e mobili antichi di proprietà della banca; e la sistemazione della sala del Consiglio, tutta bianca intorno a due camini del tardo Settecento ed a qualche affresco monocromo di Andrea Appiani è sul medesimo piano delle migliori soluzioni analoghe italiane e straniere: la scelta e l'accostamento raffinato dei materiali e dei colori, infine (dalla formica al velluto, dal marmo al legno, al metallo verniciato; dal bianco al rosa mattone, al verde oliva, all'az-

zurro di intere fasce parietali), e l'assenza totale di «lusso» e di rettorica, portano questo «interno» ad un livello stilistico non facilmente superabile in ambienti di lavoro; la frequenza delle visite che, a scopo di documentazione e di studio, architetti d'ogni paese compiono alla sede centrale e a tutto il complesso bancario di Zanavella, e la loro palese ammirazione, sono il grande compenso che questo lavoro, durato un decennio della sua vita, gli abbia dato: dimostrandogli come possa

egli essere annoverato fra i più vivi e più sicuri artisti dell'architettura italiana contemporanea. Nel 1954, a San Paolo del Brasile, una giuria d'eccezione, composta, fra gli altri, da F. L. Wright, da Mies van der Rohe, da Gropius, da Le Corbusier, ha conferito a Renzo Zanavella un premio d'eccezione: il Primo Premio Internazionale assoluto di architettura, istituito per celebrare il quarto centenario della fondazione della città.

Giulia Veronesi





1. Dalla finestra della casa di Kandinsky a Neuilly, verso Parigi.
2. Nina Kandinsky.

DOCUMENTA:

1. Kandinsky. 2. Scarpa. 3. Mies.

Quando Walter Gropius chiamò all'insegnamento presso la Bauhaus i più audaci pittori dell'espressionismo e del primo astrattismo, da Kandinsky a Klee, da Itten a Feininger, da Albers a Moholy-Nagy, dopo essersi associato ad alcuni di loro per la fondazione della celebre scuola, egli stabilì immediatamente l'importanza del nuovo istituto, il quale avrebbe rivoluzionato non solo i metodi di insegnamento e la pratica stessa del costruire, ma addirittura le basi del pensare l'architettura, i suoi principi fondamentali.

L'architettura, che l'ingegneria ottocentesca con le sue mirabili invenzioni aveva riscattato dall'accademia, veniva

ora riscattata dalla tecnica sin nella prima impostazione della scuola (che pur si voleva, ed era, punto di raccordo fra l'arte e la tecnica industriale), grazie alla presenza e all'apporto dei pittori ivi operanti nella stessa misura e con la stessa autorità degli architetti: considerati, questi, da Gropius, non già direttori e maestri dei pittori, ma loro pari; e qualche volta, forse, loro tributari. Resterà sempre un esempio di modestia professionale e di vera intelligenza delle competenze e dei valori, da parte di Gropius, il fatto che alla Bauhaus il corso sulla natura dei materiali, tra l'altro, fosse affidato ad uno dei più delicati e immaginosi fra i pittori-insegnanti,



JEAN PIERRE SUDRE

1.

Giulia Veronesi

La casa di Kandinsky The House of Kandinsky

e dei più intelligenti, seppur dei meno spontaneamente impegnati nei problemi delle nuove tecniche costruttive, della produzione di serie e del funzionalismo architettonico: Paul Klee.

Se l'eco della Bauhaus è tuttora viva, se il riferimento ad essa come al cuore di una civilissima comunità che, per essere la più aperta, in quegli anni, verso un futuro illuminato, doveva venire presto soffocata dal pesante oscurantismo, dall'irrazionalità incontrollata e bestiale del nazismo; se tuttora si guarda a quel mirabile centro della *intelligenza* europea che fu, da ogni punto di vista, la Bauhaus a Weimar ed ancor

più a Dessau, ciò si deve soprattutto all'unità di intenti, di propositi, di pensiero e di azione che vi si esprime nell'unità stilistica, nel comune metro storico del linguaggio, pur così vario, così autentico e vivo, dei più diversi artisti raccolti intorno a Gropius. Essi costituiscono allora, nell'ambito del loro comune lavoro tutto proiettato sul futuro, un momento eccezionalmente lucido della coscienza dell'artista, dell'intellettuale europeo. Indirizzando in tal senso l'attività dei « chierici » più impegnati, la Bauhaus impediva ch'essa si tramutasse, come era sembrato inevitabile altrove, in un tradimento della cultura. Gropius e i suoi compagni compirono il



3

3. Mobili di Marcel Breuer nella casa di Moholy-Nagy alla Bauhaus (1926).
4-10. Vedute dell'interno della casa di Kandinsky.

tentativo, rimasto unico su una così vasta scala, di tradurre la coscienza dell'uomo di coltura e il suo « sentimento del tempo », in coscienza di tutti, realizzandone concretamente l'espressione formale, appunto, nello stile della vita, dell'architettura, dell'insegnamento.

Che cosa è rimasto di tanto studio, di tanto pensiero, di tanto lavoro? Il bianco villaggio della Bauhaus, che, vicino allo stupendo edificio della scuola, era stato costruito dagli architetti della comunità stessa, guidati da Gropius e Breuer, e che ospitava in casette singole i maestri e le loro famiglie, in camere-studio i discepoli venuti da ogni parte del mondo, è forse totalmente di-

strutto; e la scuola, adibita a magazzino sin dal tempo della guerra, è ormai ridotta a poco meno che una rovina: angosciato simbolo dell'inesorabile « alt » che fu imposto un giorno alla civiltà dell'Europa.

Quanti, di noi vivi, hanno veduto quella originaria bellezza fuor dai rari documenti fotografici che ne hanno diffusa l'immagine? Quanti hanno conosciuto « de visu » quella semplice e pensosa esistenza di maestri e discepoli legati da comuni ideali, in cui pareva rivivere qualcosa della comunione fra gli antichi maestri e discepoli che in Grecia fondarono il pensiero di una civiltà millenaria, mentre, ad una ad una, fu-

gate dalla loro luce, si dileguavano le ombre degli dèi?

Eppure v'è un quieto luogo del mondo, a Neuilly sur Seine presso Parigi, dove un barlume di quell'esistenza è ancora oggi acceso: è la bella casa in cui la vedova di Wassily Kandinsky vigila su quanto è stato caro e familiare al grande pittore, che insegnò e visse fra i primi alla Bauhaus. Quando, sopraffatti dalla reazione nazista, maestri e discepoli furono costretti l'uno dopo l'altro ad abbandonare anzitutto la scuola, definitivamente chiusa nel 1933, quindi il quartiere residenziale della Bauhaus e la stessa Dessau, Kandinsky scelse Parigi per fissarvi la propria dimora nell'esilio: ma, unico, forse, a poterlo fare, non abbandonò ciò che aveva formato per anni la cornice ideale della sua vita: e si portò a Parigi qualche arredo disegnato da Marcel Breuer per la sua casa a Dessau, tentando di ricostituirne, almeno, l'atmosfera « privata ».

Questo, che è assai più di un motivo sentimentale, ha una grande importanza, dimostrando come la rapida diffusione dell'architettura razionale fra le due guerre non fosse, quale oggi la si ritiene, un fatto di estremismo polemico: essa fu, persino agli occhi di un caldo espressionista, sia nel « figurativo » sia nell'« astratto », come Kandinsky, la forma storica di un ben definito modo di vivere e di intendere la vita: anzi, di proporla. Fu, cioè, il linguaggio autenticamente espressivo di una cultura. Facile è stabilire a riprova, per esempio, rapporti diretti fra la visione di Mondrian e l'architettura dello Stijl, contemporanea a quella della Bauhaus, così come è facile, nella stessa Bauhaus, accostare Moholy a Breuer. Ma la prova di Kandinsky è di più alto valore, come quella di Klee o del regista Piscator, la

cui dimora a Dessau era arredata con gli stessi mobili essenziali costruiti in serie, che nella casa di Kandinsky, in un solo contrappunto di bianco e nero con il bianco e nero delle pareti, lascia ancora vivere nella piena meraviglia del suo mistero il colore, nei dipinti sapientemente scelti ad animare le pure geometrie spaziali create dall'architetto.

E chi oggi penetri nella casa Kandinsky a Neuilly, al di là dell'ingombro di centinaia di tele accumulate, scorge bianche porte chiuse sulle quali si delinea in rilievo un grande cerchio pure bianco, motivo che ritmicamente ricorre in tutta la casa: il piano del tavolo è un cerchio bianco, quello dei sedili è un cerchio bianco; e fra qualche arredo antico venuto dalla vecchia Russia e disposto con garbo qua e là da Nina Kandinsky, il visitatore indovina la scansione spaziale dei grandi piani parietali a zone bianche e nere che, nel calcolato rapporto degli architetti della Bauhaus, producevano la difficile armonia di tutti i loro ambienti ora perduti.

Il pittore aveva felicemente tentato di ricreare nello spazio obbligato e diversamente preordinato della dimora francese, situata in una casa ad appartamenti, architettonicamente anonima, del sobborgo più ricco e ridente di Parigi, una memoria viva, un'eco di quella perduta armonia. Intatta è rimasta, da allora la piccola stanza da pranzo, dove rare tele di Kandinsky sono l'unica preziosa decorazione, nel bianco e nero assoluto di mobili e pareti. E l'armonia è perfetta in questo ambiente, che meriterebbe di essere ricostituito tal quale in un museo e così salvato per sempre.

Oggi, guardando dall'ampia finestra il cielo curvo, a sera, sul nastro ceruleo del fiume, Nina Kandinsky rievoca, tra l'altro, un contrasto di cui ella fu più





6



7

volte testimone, e che opponeva suo marito a Piet Mondrian. Questi, lasciando il proprio rigoroso studio parigino (una scatola chiusa, tutta bianca, in cui la geometria magicamente diventava fantasia) si recava sovente a visitare l'amico a Neuilly: e di fronte alla dolce linea dei colli di Suresnes incornicianti la Senna fra il verde ai piedi della casa, su cui la grande vetrata lasciava lo sguardo senza impedimento spaziare, Mondrian non ammirava. Neppure guardava, affermando ch'egli non avrebbe potuto vivere nè tantomeno lavorare in una casa così apertamente offerta all'invasione della natura, perchè, diceva, « la natura distrae dalla pittura », questa « nascendo dentro all'uomo » ed essendo quindi, nel suo assoluto, cosa umana: tanto più umana quanto meno « naturale » o vincolata ad un rapporto qualsiasi con la natura. Mondrian suscitava ogni volta la viva reazione di Kandinsky, il quale pensava il contrario, secondo un vago panteismo spiritualista che forse denunciava le sue origini orientali; e si avviava così fra loro un

serrato e sottile ragionare, nella cui dialettica a poco a poco si configurava opposta, nell'opposto pensiero dei due pittori tuttavia accomunati da una profonda coscienza storica, la loro natura individuale: lievemente romantica e quasi d'accento mistico, in certi suoi aspetti, quella di Kandinsky, sensibilissima alle suggestioni « naturali » in cui si intensificava la sua ricerca di spiritualità; fortemente razionale quella di Mondrian, disperato ricercatore di un assoluto pittorico in cui poter tradurre un pensiero assoluto.

Ma da molti anni è silenzio, ormai. E, quando il crepuscolo invade con le sue dolci ombre la casa, in cui la presenza del pittore che così la volle e l'amò è viva ancora, anche il drammatico bianco-nero delle sue geometrie si attenua in un effuso, violaceo grigiore. Il silenzio scende allora sulle memorie come scende il velo dell'ombra sui bianchi puri in cui Breuer e Gropius hanno esaltato in tutta la Bauhaus, sino al limite estremo, l'amore della luce.

Giulia Veronesi



8

9





167

1. Negozio Gavina a Bologna. Veduta dall'ingresso verso la porta di servizio risolta con una composizione di pannelli mobili (Foto Paolo Monti).
2. Schizzo-appunto per la sistemazione interna motivata dai tracciati dei muri portanti rinvenuti in loco.
3. Appunto (soluzione intermedia) per lo studio del rapporto tra i pilastri calcolati per prospettive multiple.
4. Pianta con una idea per lo studio dei soffitti e dell'illuminazione fissa. Sulla sinistra in alto è prevista la vasca in una prima versione.
5. Pianta pressochè definitiva con l'indicazione del metodo strutturale da seguire. Le zone quadrettate corrispondono alle porzioni di muro esistente incorporate nei pilastri (calcoli dell'Ing. Giorgio Andreani).
6. Pianta definitiva con il disegno della vasca poi eseguita in cemento prefabbricato. Le linee punteggiate indicano la posizione dei profondi lacunari che si vedono nelle foto.

1. The Gavina Shop in Bologna. View from the entrance looking towards the service door (resolved by a composition of moveable panels). (Photo Paolo Monti).
2. Sketch for the interior layout of the shop, determined by the outline supporting walls already found in place.
3. Sketch (before final solution) for the study of the rapport between the pilasters, as calculated from multiple perspectives.
4. Plan with a design for the preparation of the ceilings and lighting fixtures. On the upper left is foreseen a small pool (first version).
5. The nearly definitive plan with instructions for structural methods to be followed. The chequered areas correspond to the already existing portions of the walls incorporated into the pilasters (calculated by Engineer Giorgio Andreani).
6. Definitive plan with a drawing of the pool, afterwards to be executed in prefabricated cement. Dotted lines indicate the position of the depths of the coffered ceiling seen in the photo.



Il nuovo negozio di Carlo Scarpa a Bologna

The New Shop of Carlo Scarpa in Bologna

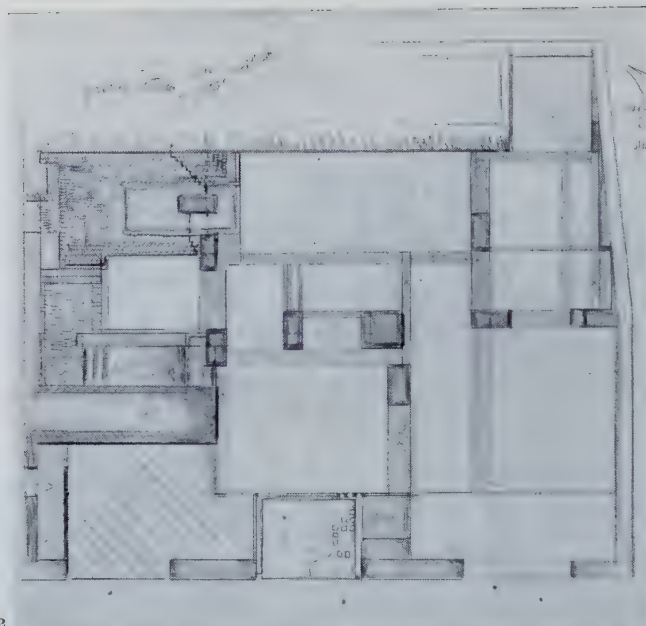
Via Altabella è una via del centro di Bologna a due passi dalle celebri torri e dall'ancor più celebre università. È una breve via che non nasconde ad un occhio attento la sua antica origine, obliterata però da successive stratificazioni e rimaneggiamenti edilizi, fino agli ultimi ottocenteschi e dei primi del secolo: una vicenda comune a tante altre vie e piazze dei centri storici italiani. L'attuale aspetto non offre episodi per qualche verso degni di rilievo; l'ambiente è solo genericamente caratterizzato dalla ripresa di alcuni moduli, motivi, colori ricorrenti nella compagine urbana, ma nel complesso rimane assai anonimo, insignificante, modesto, ove non brutto se ci si fermi su certi dettagli, modifiche e manomissioni tra le più recenti.

Abbiamo rapidamente accennato alla fisionomia di Via Altabella, perchè è di qui che bisogna partire per l'esame del negozio che Carlo Scarpa vi ha inserito. Le preesistenze esterne costituiscono uno dei precedenti, staremmo per dire una delle componenti primarie che hanno orientato in una certa direzione il lavoro dell'artista; come — avremo modo di vederlo — e in misura ancora maggiore, la composizione del vecchio edificio soprattutto nelle sue strutture interne. Abbiamo parlato di inserzione nell'ambiente, nè il termine risulta sproporzionato quando verifichiamo la natura delle soluzioni che Scarpa ha adottato per risolvere esternamente il negozio, d'altronde condizionanti per il rapporto esterno-interno che egli ha studiato con attenzione ed impegno particolari.

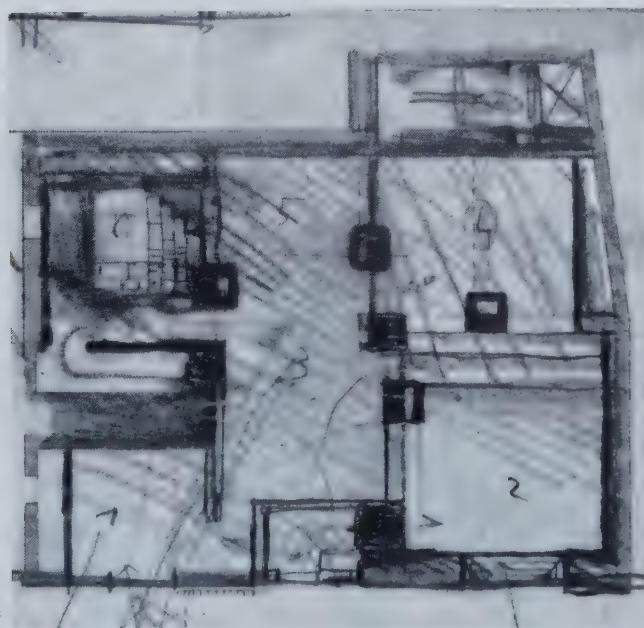
Ma giova forse a questo punto accennare — anche se il rilievo dovrebbe estendersi a tutta una problematica che può arrivare a comprendere le rigorose, geniali concezioni scarpiane sul restauro architettonico, quali appaiono dalla concretezza degli esempi realizzati — al valore positivo che per Scarpa hanno le preesistenze ambientali, e diremmo perfino i vincoli, gli obblighi, le esigenze di vario ordine estetico, statico, legale, eco-

nomico che tali preesistenze comportano. L'artista muove da una posizione sostanzialmente critica nei confronti del materiale con cui è a contatto, creandosi così una prima generale cognizione della situazione oggettiva. Su questi rilievi e su queste basi egli abbozza le prime idee, cercando non già di evitare le difficoltà, di eludere i dilemmi passando per le molte tangenti che si possono sempre trovare, ma al contrario di denunciarli, di sottolinearli, di accentuarli; o, si direbbe meglio, di considerarli e di risolverli in una forma che su di essi nasca e di essi si valga per atteggiarsi e definirsi. Tale modo di concepire e di operare, meglio documentabile negli appunti e negli stadi intermedi della progettazione, ove lo cogliamo *in fieri*, come scomposto nei vari termini del dialettico, appassionante rapporto tra ciò che esiste e l'intuizione creativa, è andato maturando in anni e anni di lunga consuetudine con materiali storici tra i più delicati e preziosi.

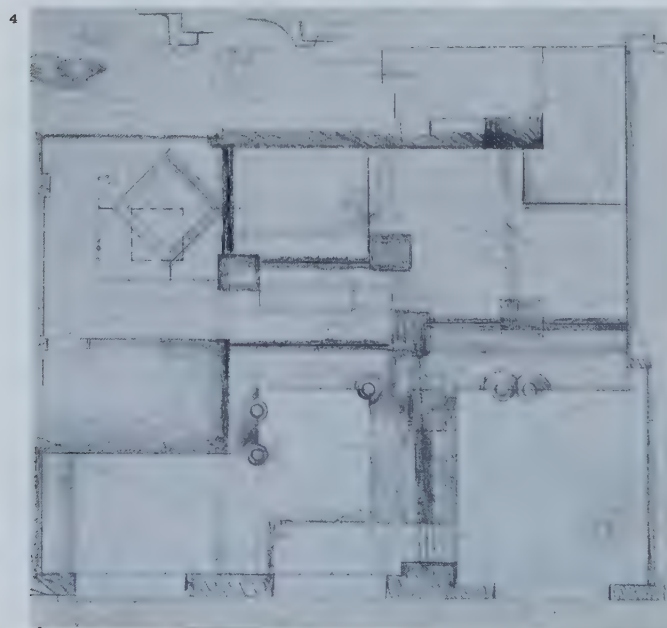
Infatti una delle considerazioni che l'opera di Scarpa, vista nel suo complesso, suscita puntualmente, è quella che riguarda la capacità di adesione attiva e discriminante ai significati e ai caratteri più autentici degli ambienti urbani e anche naturali. A partire dai temi e dai centri compositivi per giungere alle più peculiari definizioni formali, fino ai più minuti dettagli, le sue opere sono per un certo aspetto sintesi di echi e di suggestioni, reinvenzione di motivi e di cadenze, interpretazione di suggerimenti e di modi che la sua sensibilità ha accertato e scelto con penetrante intelligenza. Questa partecipazione alla vita più autentica delle forme secolari è appunto modo di essere della sua stessa forma, e il processo di integrazione a cui abbiamo più sopra accennato, acquista quindi il massimo interesse. Radicalizzando temi e situazioni in modo rigoroso e intransigente, Scarpa compie il primo atto coerente con le sue idee e con la direzione futura del suo lavoro, cominciando con l'ancorarsi



2



3



4

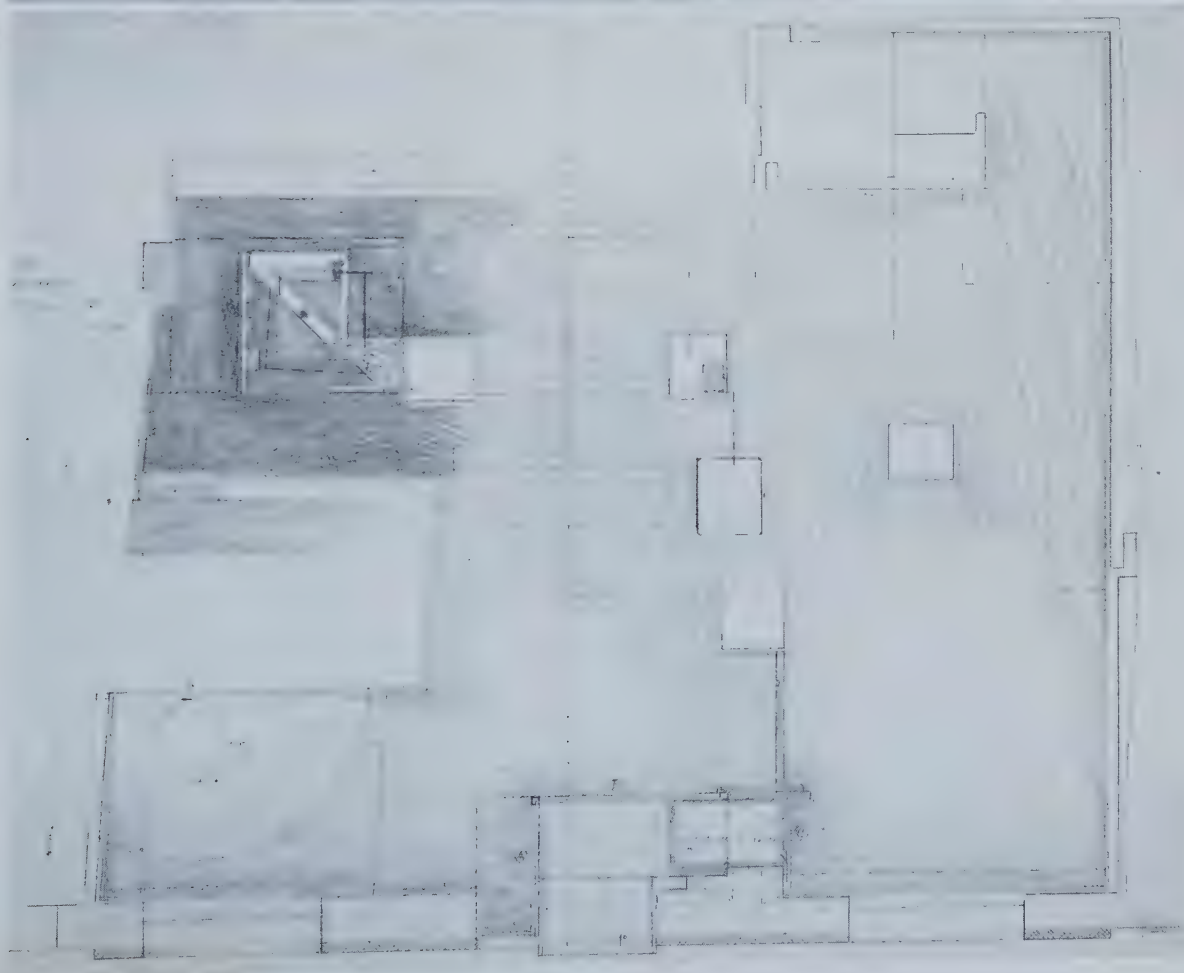
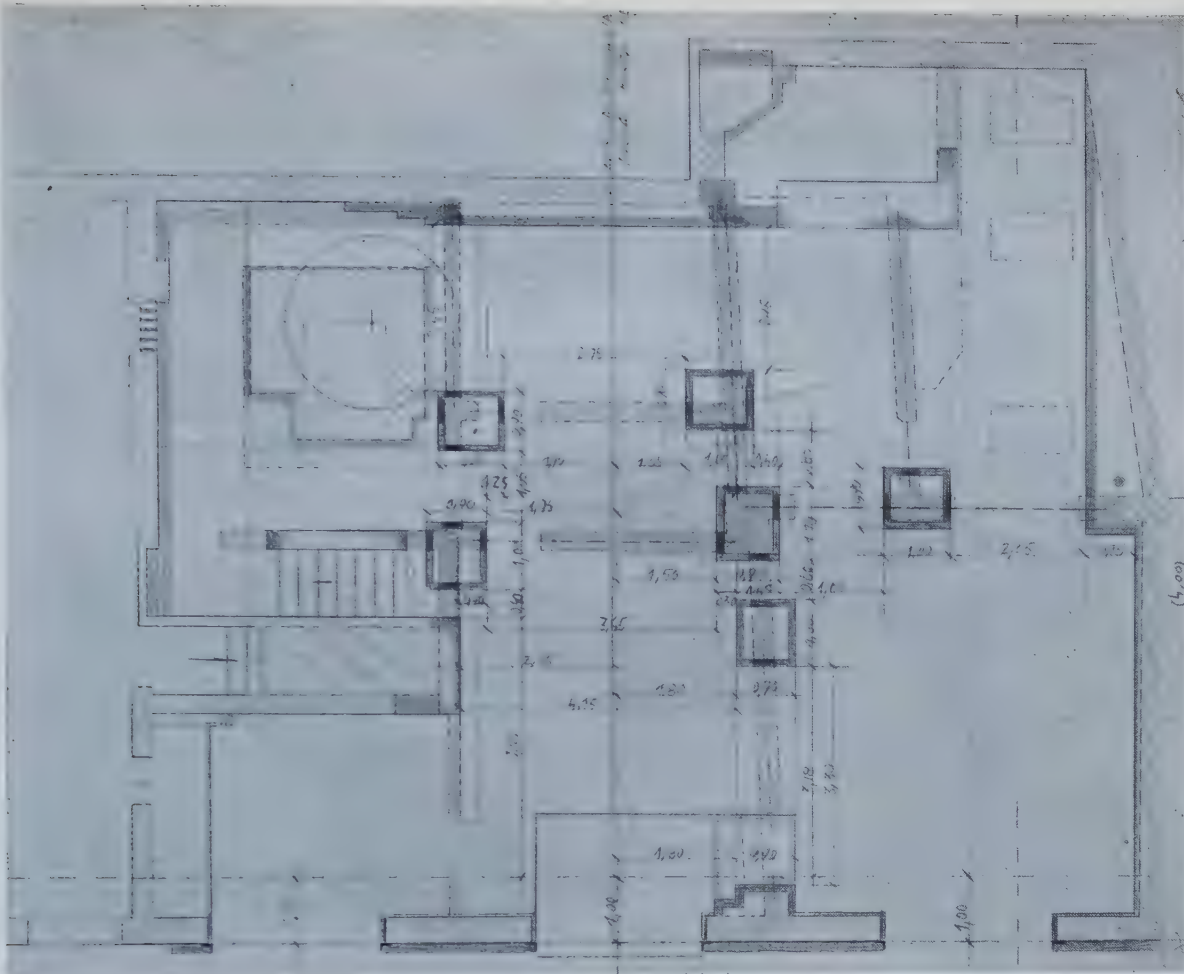
a inevitabili quanto specifici problemi. Fin dove gli elementi esistenti rimangano semplici supporti magari degradati o rinnovati, e fin dove (la gradualità è quanto mai varia e ricca) essi possano fondersi nell'opera nuova, e rimanervi anche nella lezione pressochè originaria talora soltanto corretta da tenuissimi interventi; e fin dove infine tali elementi trovino nel linguaggio di Scarpa risonanze e consensi, è da vedere con esame separato.

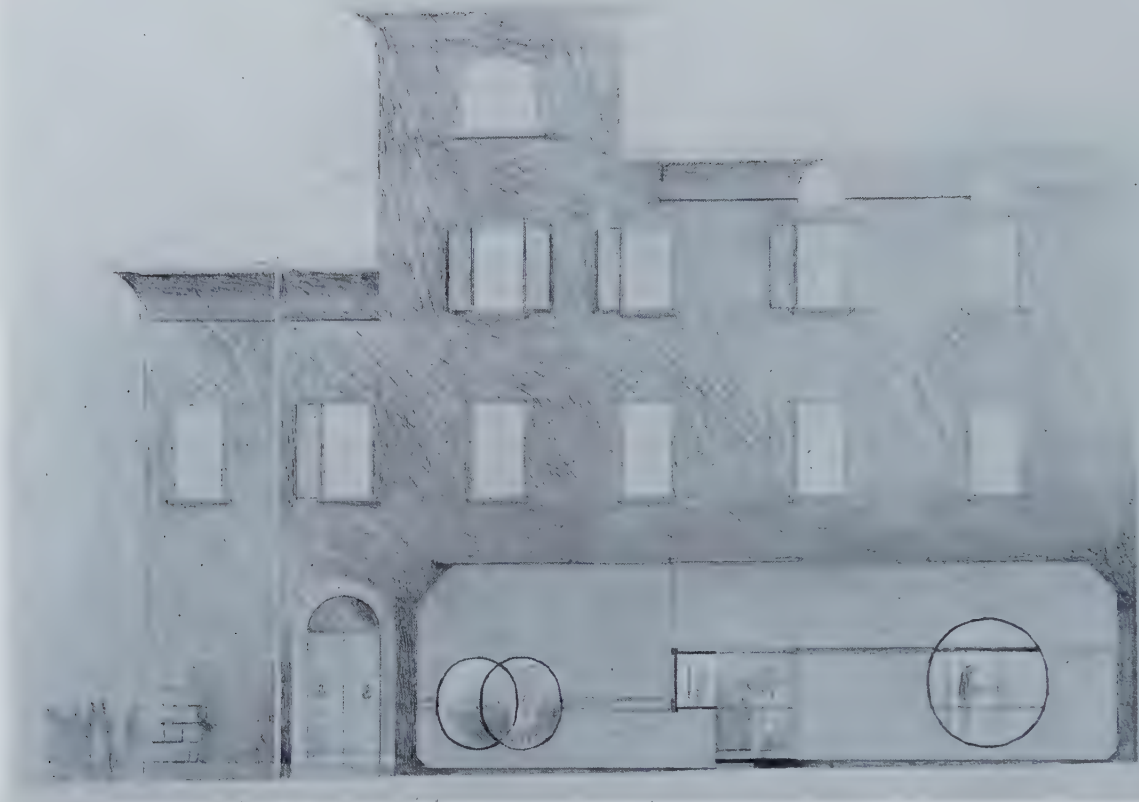
In via Altabella, Scarpa si è trovato a dover intervenire in un edificio di tre piani non migliore nè peggiore degli altri vicini, più volte rimaneggiato, con tracce dell'impianto più antico. Il piano terra, quello che lo interessava direttamente, era occupato da una bottega di ferramenta che si affacciava all'esterno con grandi, rudimentali aperture, ed era divisa in piccoli ambienti alla meglio adattati all'uso, con i pavimenti ancora in terra battuta.

Il tema « facciata » è affrontato e svolto da Scarpa con piglio assai originale. Alla decisione di conservare le aperture esistenti, almeno nella loro localizzazione, quali settori aperti sulla via, fa seguito l'esigenza di risolvere in senso unitario, di coordinare compositivamente le aperture, definendo insieme l'ampiezza del nuovo negozio. Non fornendo la fronte dell'edificio un qualsiasi indizio per una sistemazione della facciata in assonanza con valori e con caratteri, inesistenti; nè sollecitandola d'altronde l'ambiente, Scarpa distacca, distingue drasticamente il suo intervento, *appoggiando* al muro esterno dell'edificio una grande piastra di calcestruzzo armato estesa da un limite all'altro della proprietà. L'impiego del calcestruzzo, lasciato poi naturale, e soprattutto il fatto che la piastra aderisca semplicemente al muro senza incorporarvisi, ma anzi aggettandone sensibilmente, denunciano gli scopi dell'artista, liberando la facciata del negozio da qualsiasi nesso architettonico con l'edificio. La piastra è sostanzialmente una targa, una insegna, sia pure di eccezionali dimensioni, sovrapposta dunque al muro esistente e inquadrata nella via come cosa che non vi si assimila nè vi contrasta, ma che si rende estranea, vietando ogni possibilità di rapporto, e con ciò stesso definendo un ben preciso, critico atteggiamento nei confronti dell'ambiente.

Pur lasciando il calcestruzzo vergine, Scarpa non ha naturalmente mancato di elaborarlo con quella cura estrema che gli è abituale; ha strumentato la superficie con grande libertà, sottolineando così anche con questo mezzo la sua totale autonomia. Aprendo i due grandi occhi delle vetrine (si tratta di cerchi composti

5
6





7

7. Disegno che mostra l'inserimento della piastra di calcestruzzo armato sulla fronte dell'edificio.

8. Scorcio dell'edificio con l'inserzione della « facciata » del negozio, da Via Altabella verso Via Oberdan (foto Trigari).

7. Drawing which shows the insertion of the reinforced cement slab on the front of the building.

8. Foreshortened view of the building showing the insertion of the slab-facade on the front of the shop, via Altabella looking towards via Oberdan (photo Trigari).

a due centri, ed uno di essi è bilobato) e l'ingresso che arieggia la fattura delle entrate delle vecchie botteghe artigiane, egli è riuscito a stabilire tra questi elementi, le ricche prospettive interne e il rettangolo esterno, una relazione dinamica che mai decade a relazione meramente strumentale, o passivamente e magari correttamente geometrica. Dunque, pur sfruttando le vecchie aperture che all'interno compaiono tuttora ad inquadrare i cerchi, Scarpa le ha ricondotte con naturalezza al proprio libero linguaggio. La calcolatissima quanto sensibile valutazione degli allineamenti, delle distanze, degli scarti di livello, delle alternanze, nonché il trattamento dei dettagli, mai forse come in questo caso concorrenti alla definizione dell'esito globale, sono i mezzi raffinati di cui Scarpa si è servito per perfezionare la sua « invenzione ». I dettagli: ma si direbbe meglio qui lo studio delle superfici, l'adozione dei moduli, l'impiego delle materie meriterebbero un lungo

discorso. Si veda ad esempio come la foggia dei telai metallici delle vetrine stacchi e sottolinei il vuoto dai pieni, delimitando il varco visivo; come le asole così inconfondibilmente scarpiane della porta (simboli del rispetto religioso per le leggi fisiche della materia nel punto critico della rottura angolare) concludano le sottili liste dorate che spartiscono la facciata accentandone la astrazione; si veda come la parola GAVINA diventi un fregio grafico di valore e di funzione non dissimile dagli altri elementi; e come infine il calcestruzzo che reca l'impronta delle casseforme, battuto e lavorato con punte diverse, si permei di sottili vibrazioni di luce preziosamente differenziate per intensità in rapporto alla grana diseguale; e come le leggerissime, ma avvertibili discrepanze fra le singole strisce, intensificando quelle vibrazioni, rendano la parete viva, ricca, « espressiva », senza distruggerne, ma anzi siglandone la continuità e l'unità.



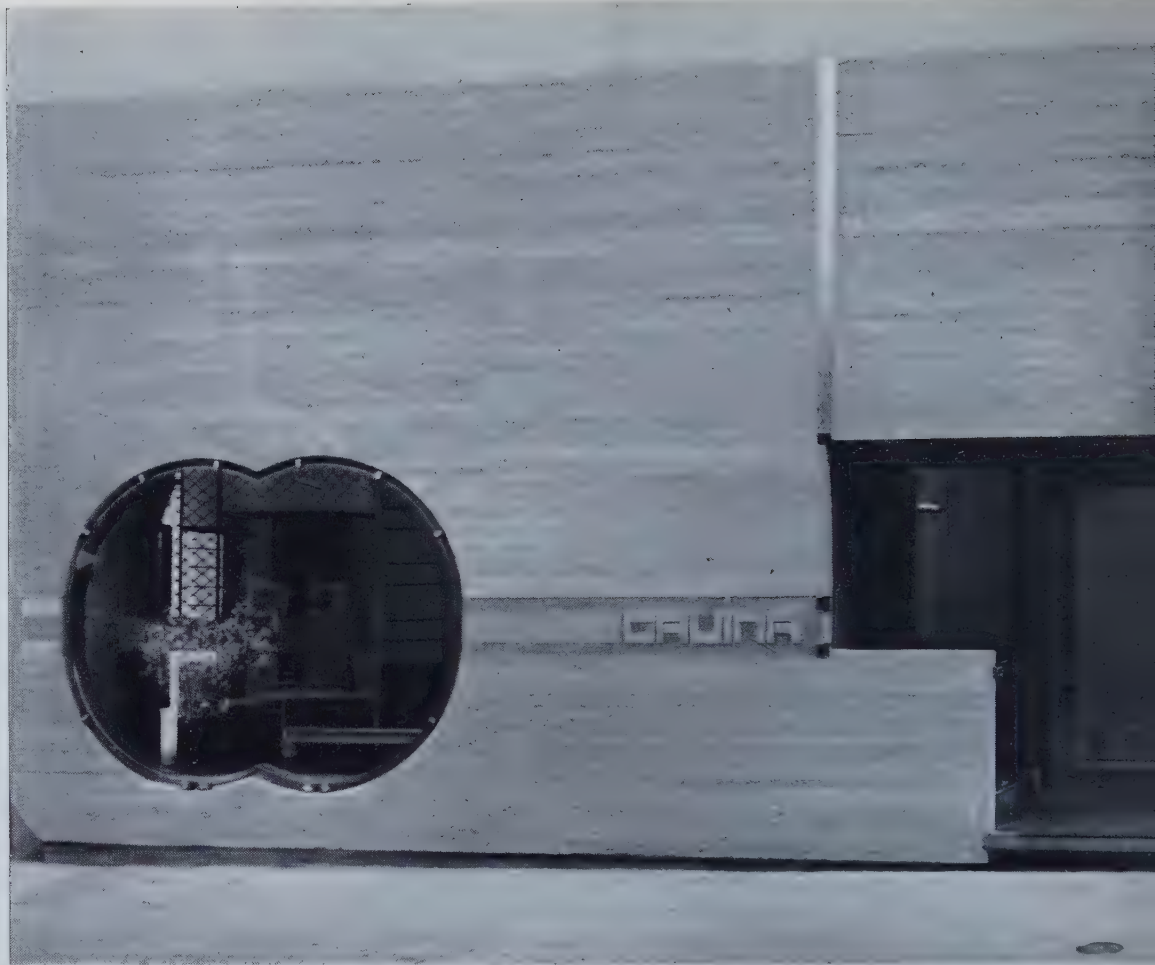
8

173

All'interno si accede passando per un piccolo ambulacro ove troverà posto una scultura di Umberto Milani che occuperà il breve spazio a sinistra, sopravanzando il parapetto, e animando così ulteriormente la facciata, sia quando il bellissimo cancello resterà chiuso che quando sarà aperto. I disegni che qui pubblichiamo documentano il complesso e lungo lavoro compiuto da Scarpa per giungere alla definizione della pianta e alla strutturazione dell'interno. L'iter è oggettivamente percorribile, nè occorre una lettura dettagliata dei vari passaggi. Mette conto piuttosto esaminare brevemente i criteri che hanno guidato l'artista nel corso della progettazione sul cui metodo generale rimandiamo a quanto dicemmo nel numero 9 di *Zodiac*.

Il disegno n. 5 mostra lo stato dei muri del vecchio interno e ciò che di essi è rimasto nel nuovo. Scarpa si trovava di fronte a questa alternativa: unificare l'ambiente, eliminando i muri portanti

che interessavano la statica dell'intero edificio, ed eseguire perciò un intervento generale e costoso, onde giungere a liberare completamente l'interno da ogni residuo di struttura, per poi muoversi con assoluta libertà. Oppure prospettare un intervento meno massiccio che, senza comportare una ristrutturazione statica integrale, permettesse tuttavia di svolgere un tema plastico e spaziale rispondente a determinate esigenze espressive. Imboccata questa via apparentemente restrittiva e implicante soluzioni forse di ripiego, Scarpa giunge subito alla definizione di un programma, se così si può dire, che ha come punto fermo la creazione di alcuni nuclei strutturali ravvicinati su cui potranno appoggiarsi modeste putrelle. Ma quanti saranno quei nuclei; quale lo spessore, la grandezza e l'ingombro; quali nessi li collegheranno; quali ragioni d'essere troveranno oltre la loro primaria, materiale funzione? Scarpa si pone subito queste domande; e alcuni disegni tra cui il numero 2 qui



9

10





9. Veduta frontale della piastra in calcestruzzo armato aderente al vecchio edificio (foto Trigari).
10. L'interno come appare dall'ingresso al negozio (foto Trigari).

9. Frontal view of the reinforced cement facade adhering to the front of the old building (photo Trigari).
10. The interior as it appears from the entrance of the shop (photo Trigari).

pubblicato, forniscono risposte provvisorie poi giudicate inidonee, che hanno tuttavia una fondamentale funzione interlocutoria e chiarificatrice rispetto alla soluzione definitiva. Nel disegno citato la pianta appare congegnata secondo uno schema geometrico piacevole, e indubbiamente motivato e corretto. Ma quale sarà il reale valore degli spazi, una volta che su quello schema si configuri l'ambiente nelle tre dimensioni? Quando entriamo nel negozio sentiamo immediatamente che quella primitiva tessitura fondata su una componibilità ad avvicinamenti ed incastri di quadrangoli di varia proporzione e formato, è stata rifiutata. Al suo posto troviamo un incalzare serrato e palpitante di volumi, già percepibile, come si vede (figura 10), dall'ingresso, che comprime e dilata vivacemente lo spazio, ed apre mutevoli varchi sui vari settori. (Il mutamento, in uno scritto che non fosse una modesta lettura come il presente, solleciterebbe considerazioni interessanti sulle ragioni anche culturali che lo hanno determinato). Ma giova controllare sulla

pianta definitiva la natura dell'avvenuto processo.

Ritornando all'idea dei nuclei strutturali ravvicinati, Scarpa intuisce che proprio essi possono diventare i protagonisti cardine dell'intero ambiente, a condizione che il loro spessore si ingigantisca, che forma e colore e materia si diversifichino imprimendo ad essi una singolare, non confondibile fisionomia; e soprattutto che distanze e rapporti riescano a creare sequenze accettabili e significative dai vari punti di vista. Ovviamente, presentandosi i pilastri avvertibilmente sfalsati l'uno rispetto al vicino e ancor più rispetto agli altri nelle varie istituibili relazioni, non sempre è possibile realizzare un optimum visuale, che però troviamo nei momenti base di ogni possibile percorso. I pilastri sono posti in effetti in alcuni dei nodi strutturali, là dove i muri si incontravano ad angolo. Con un semplice accorgimento operativo che diminuirà molto la mole del lavoro, Scarpa apre delle sottili fenditure nei muri, abbracciandone e sermandone delle porzioni, che quindi fun-







11. Uno scorcio dell'interno veduto dalla parte della vasca. Da questo settore si accede alle stanze di esposizione situate nel sottosuolo (foto Trigari).

12. Dettaglio dell'interno con in primo piano il pilastro nero. I pilastri sono in materie e colori diversi: cemento battuto naturale; stucco con gesso e colla di colore cobalto; bianco-calce lucido; «arricciato» con fondo di minio e foglia d'argento. Il quinto pilastro è ricoperto da una cartilagine di paneforte plasticato nero lucido. I fori bilobati trapassanti da una parte all'altra denunciano l'effettivo ingombro del pilastro portante (foto Paolo Monti).

11. An oblique view of the interior as seen from the pool area. From this point one enters the exhibition rooms located in the basement floor (photo Trigari).

12. Detail of the interior with a black pilaster seen in the foreground. The pilasters are in diverse materials and colours: natural textured cement; stucco with gesso and glue coloured cobalt-blue; glossy lime-white; «rough-cast» perforated surfaces with sunken areas coloured with red lead and silver leaf. The fifth pilaster, is partly composed of a cartilage of laminated black mirror, the bilobe orifices showing the effectual disposition of the supporting pilaster (photo Paolo Monti).





15



16

gono da provvisoria armatura, nella morsa del calcestruzzo armato. La base di tutto il sistema di nessi calibrati che egli poi istituisce tra i pilastri sta nella loro grandezza che gli permette di situarli con un notevole margine di tolleranza a destra o a sinistra degli assi lungo i quali dovranno essere impostate le putrelle. È quanto basta, come mostra ancora il disegno numero 5, ad ottenere quella correlazione che definisce in buona parte il carattere dell'ambiente. Ne scaturisce un sistema di sensibili alternanze di masse e di vuoti, che il soffitto, riecheggia e ribadisce nei lacunari profondi.

L'ambiente è così nettamente caratterizzato in senso architettonico e trae da ogni circostanza tante puntuali occasioni di esaltazione plastica, da superare di slancio la tematica del « negozio ». Gli oggetti possono starvi solo a patto che ne divengano ragionevole complemento,

e siano posti là dove l'architettura lo richiede. Non è certamente, questo ambiente, un elastico contenitore in cui poter ammassare oggetti disparati; ma proprio per ciò, almeno per chi abbia gusto e sensibilità, assolve ancor meglio la sua funzione, « situando » gli oggetti nel modo più conveniente per apprezzarli e per giudicarli.

Le vedute che qui pubblichiamo possono fornire un'idea abbastanza adeguata delle consuete finzze stilistiche che caratterizzano un po' tutti gli elementi (si guardino specialmente le due tavole a colore). Ma su questo sarebbe da fare un più lungo discorso. Basti nel presente primo contatto aver brevemente ricostruito la genesi di un'opera che altri potrà esaminare più a fondo in quelle che sono le sue ragioni altamente espressive.

Pier Carlo Santini

13. Veduta dall'ingresso verso la vetrina bilobata (foto Trigari).

14. Veduta dal lato dell'ufficio con, sul fondo, il mosaico e la vasca. Lampada di Tobia Scarpa (foto Paolo Monti).

15. Disegno di dettaglio della finestra bilobata con inserito un particolare della stessa (foto Trigari).

16. Dettaglio della facciata con la vetrina bilobata e la iscrizione GAVINA (foto Trigosi).

17. Veduta parziale dell'interno (foto Paolo Monti).

13. View from the entrance looking towards the bilobe window (photo Trigari).

14. View of the office with mosaics and pool seen in the background. Lamp by Tobia Scarpa (photo Paolo Monti).

15. Detail of the small facade with the bilobe window and the inscription GAVINA (photo Trigari).

16. Detailed drawing of the bilobe window with insertion of a photographic particular of the same (photo Trigosi).

17. Partial view of the interior (photo Paolo Monti).



An Administrative Building
in Mexico, by Mies van der Rohe

La sede degli uffici di una società
nel Messico, di Mies van der Rohe

1



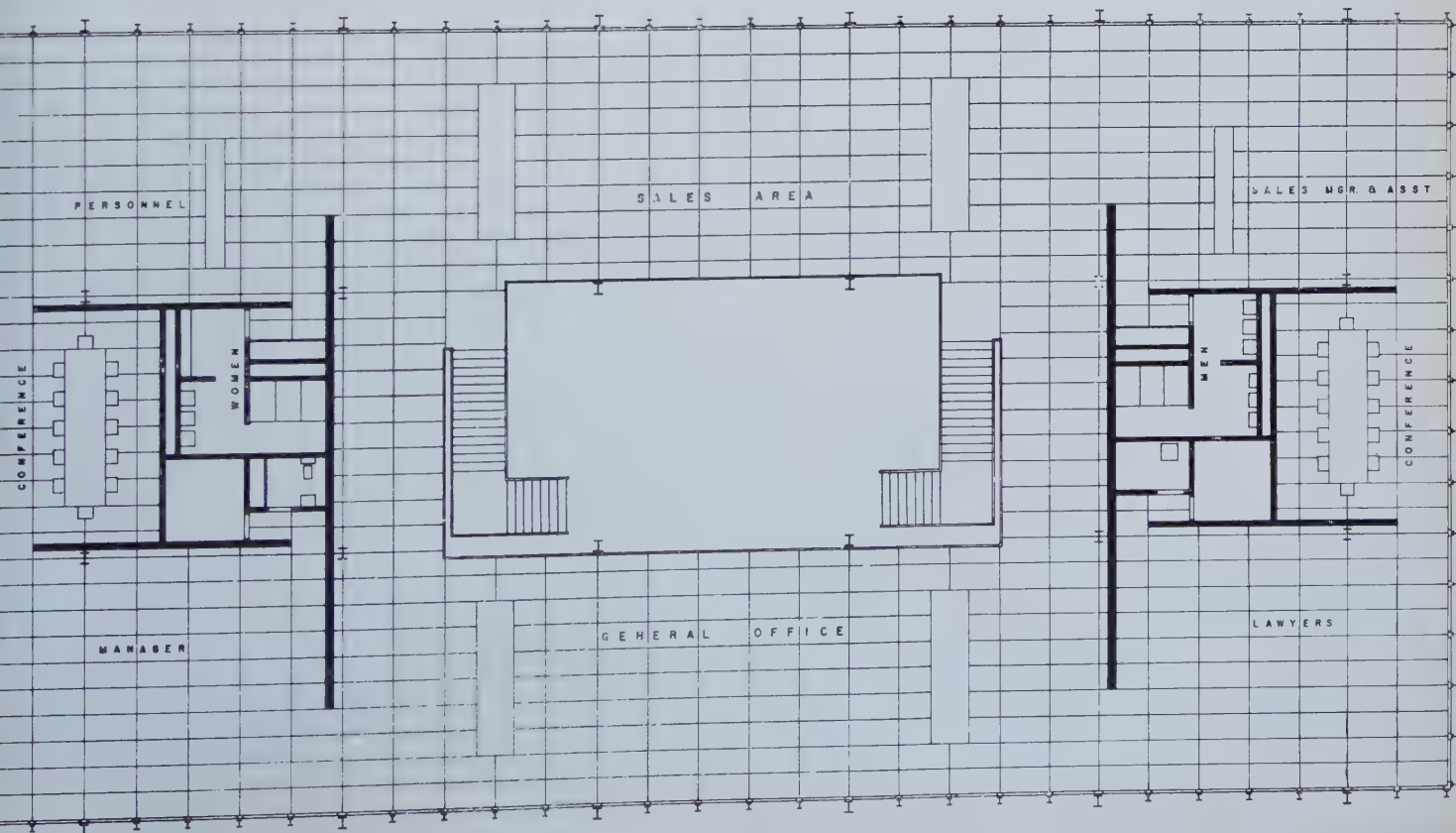
When the working drawings for Mies' Cuba building for Ron Bacardi were under way, Mr. José Bosch, the President of Bacardi (who had awarded Mies the commission for the Cuba building after seeing the architect's I.I.T. Crown Hall) asked Mies to prepare a scheme for the new Administration Building of the firm's Mexico City plant.

Since the site for this building was overlooked by the Central Highway, which runs in front of the Bacardi plant at about two meters above ground level, Mies chose to raise the main volume of the new building to avoid looking down on it from this important vantage point. The office accommodation is planned on this raised level as one continuous space, thereby leaving the ground area for reception and control only. Specially the two areas are connected by an extensive open stair well. The open planning of the office floor is an arrangement carried over from the Cuba Bacardi Building where Mr. Bosch had asked for an office «with no partitions, where everybody, both officers and employees, see each other».

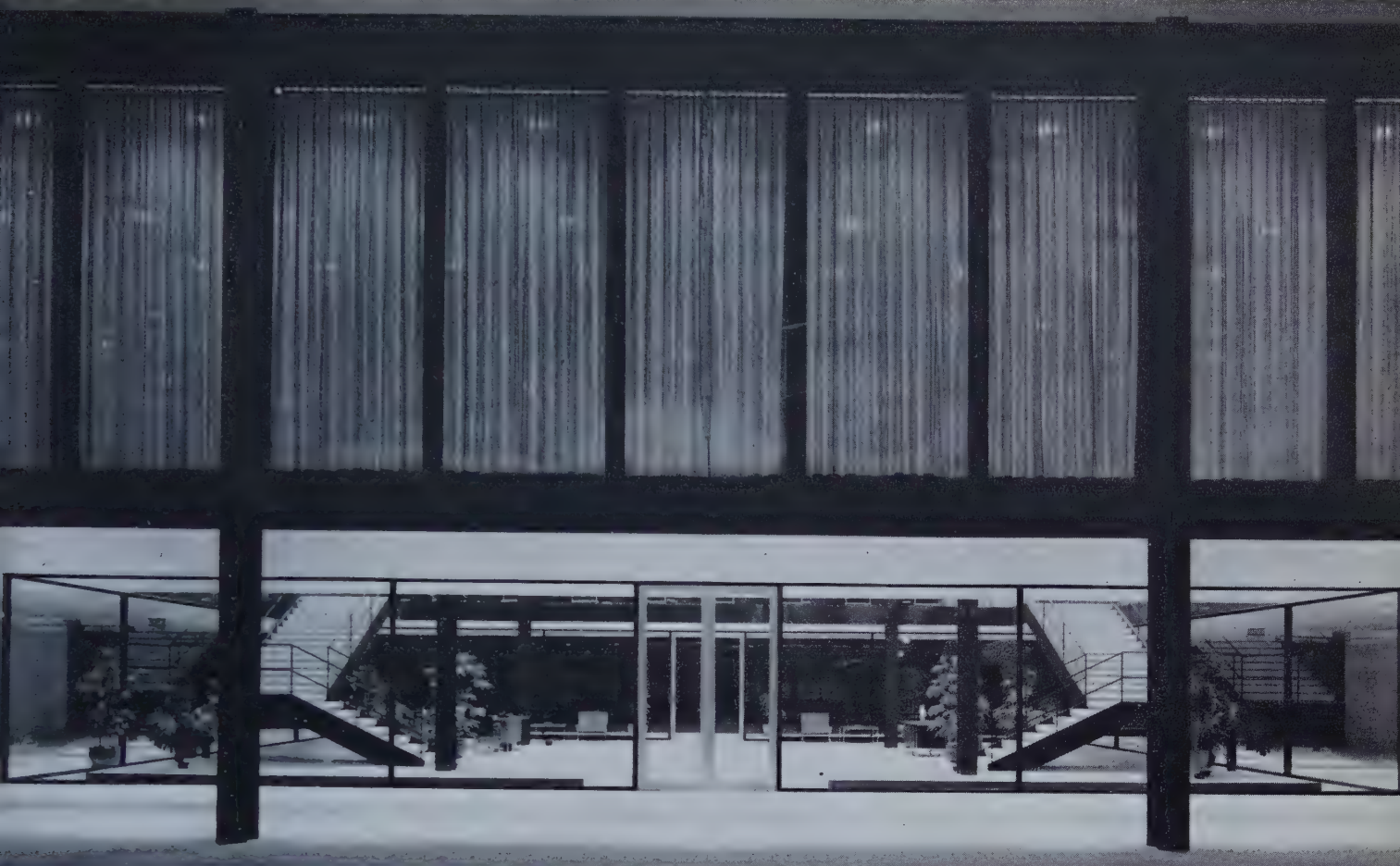
The building consists of an exposed steel skeleton with a bay size of 9.00 meters \times 9.00 meters. The main office floor, which is 4 meters high, is raised 3 meters above the ground and is cantilevered 3.60 meters beyond the end columns. The exterior walls of the main floor consist of $\frac{1}{4}$ inch polished grey tinted plate glass held between steel mullions spaced at 1.80 meter centers. Floor surfacing throughout is of 3 cm. thick travertine slabs. The exterior walls of the ground floor cores are also faced with travertine. The walls of the main floor cores are panelled in mahogany. All the materials, with the exception of the tinted plate glass, were of local origin.

A boiler plant located at ground level in the south core supplies hot water to a floor radiant heating system and to the peripheral fin tubes. Manually operated dampered openings occurring in the floor at the perimeter glass line combine with two roof mounted fans to provide fresh air ventilation.

The Administrative Building for Compagnia Ron Bacardi, S.A., Mexico, City, Mexico, D. F.
1. A general view.
2. Plan, first floor.







3-6. Four side and lateral views.





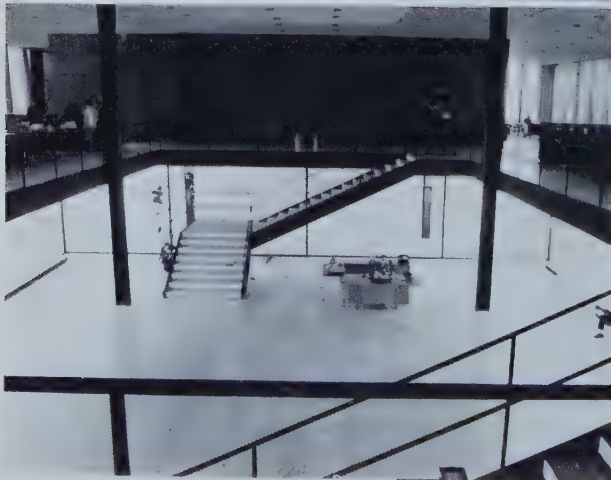
7



8



9



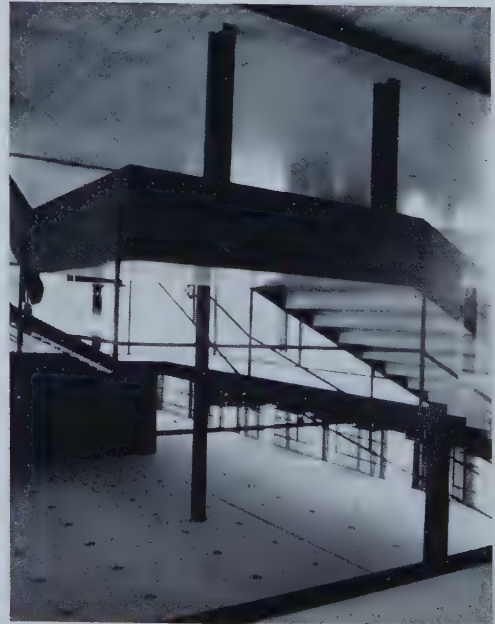
10



11

7-10, 12. View of the interior.
11. Side view.
13. A general view of the building.

12



Ancora un ottimo Mies. Dopo l'ultima esperienza tedesca, Mies van der Rohe ha dimostrato le possibilità di una progettazione estremamente e raffinatamente tecnologica, in un contesto urbanistico quanto mai diverso dalle New York e Chicago dei suoi grandi capolavori, e dalle rive del Reno del suo ultimo edificio per uffici: l'aperta campagna del Messico, non lontano dalla capitale, in un ambiente ancora memore della lunga stagione architettonica india. È interessante porre a confronto sulle pagine di questo stesso numero di « Zodiac » le idee fissate sull'album da schizzi di un grande architetto danese, Jørn Utzon, e questa realizzazione miesiana.

La lucidità e la pulizia della pianta, portata all'estremo limite di purezza, la semplicità dei mezzi tecnici adoperati, ben contrastante con la sapienza del loro impiego, e soprattutto la « misura » dell'edificio (che ci fa ricordare con tristezza il gigantismo del colossale edificio di Pier Luigi Nervi per « Italia '61 » a Torino, certamente fuori scala) dimostrano ancora una volta quali risultati positivi si possano raggiungere contenendo e imbrigliando ogni eccesso stilistico, ogni ridondanza decorativa, e riducendo all'optimum minimo l'atto creativo. In ogni edificio di Mies van der Rohe la contenutezza diventa atto di civiltà, di riservatezza, di amore per il mestiere di architetto; ogni bullone inserito in una sua facciata è necessario e esteticamente giustificato.

La pianta rettangolare, con il lato maggiore lungo quasi quanto il doppio del minore, esattamente si presta a meglio abbracciare il paesaggio circostante, condizionato dalle basse colline all'orizzonte. Questa « disponibilità »

dell'edificio nei riguardi dell'ondulata piana è accentuata dal sistema di costruzione, su *putrelle-pilotis*. Tutto il primo piano ne risulta alleggerito, e le sue proporzioni stotolineate: e sono proporzioni (osservate i moduli della pianta e le figure 3 e 4), eccezionali. I quattro angoli dell'edificio, con la doppia divisione verticale, diversamente graduata, snelliscono ancor più il complesso.

All'interno, l'episodio della scala (vedi soprattutto la figura 12) — tutte le fotografie di pagina 186 ci sono state cortesemente fornite da Chiara Briganti, e dimostrano come anche foto d'« amatore » egualmente riescano a rendere giustizia all'architettura di Mies, perchè essa non necessita di luce, punti di vista, o stati d'animo particolari e comunque non assolutamente normali — nel quale l'illuminazione esterna e quella artificiale accentuano la semplicità e l'aerietà (si tratta di pezzi di metallo imbullonati!) del dettaglio.

Come nei templi di Paestum, nei quali all'industrial design si sostituivano regole razionali di misura e di proporzioni, questo edificio per uffici dimostra, mi sembra senza ulteriore bisogno di conferma, come la stretta comunione tra tecnica e paesaggio, tra regole e natura, non necessiti di forzature pseudo-organiche pregiudiziali; a meno che, e qui siamo tutti d'accordo, il genio di qualche architetto isolato, come Alvar Aalto, non porti la suggestione del luogo ad un livello di tale sublimazione in cui l'atto intuitivo — razionale — trovi nei materiali locali, nelle curve dell'orizzonte, nell'analisi dei servizi interni necessari — a loro volta influenzati dall'ambiente urbanistico — un alimento prezioso per l'atto creativo. A.

187



4. An Advance In Design: A New Armchair by Charles Eames.



1 2
3



I mobili disegnati da Charles Eames (vedi anche «Zodiac», numero 8 dedicato all'America) si sono sempre distinti per una chiara impostazione del problema del disegno industriale, e per la ricca fantasia inventiva che trova

le sue ragioni e le sue radici culturali anche nel mobilio americano del secolo scorso (vedi soprattutto la sua grande poltrona con poggiatesta). Questa nuova piccola poltrona è stata disegnata da Eames per la Herman Miller di Zee-

Un nuovo apporto al design: una nuova poltrona di Charles Eames.



land, Michigan, ed era in origine destinata agli uffici delle riviste *Time* e *Life* di New York, dove occorreano poltrone cioè gradevoli e comode, ma non «da riposo», bensì da confortevole conversazione attiva. Si tratta di

un nuovo contributo, estremamente positivo, allo sviluppo del disegno dei mobili contemporanei. Congratulazioni a Charles Eames e a tutta la sua équipe di collaboratori.

Marcello Petrignani

**The Vieux Carré
of New Orleans**

(page 18)

In the centre of New Orleans, on the left bank of the Mississippi, one suddenly finds oneself, beyond Canal Street, in the heart of the Vieux Carré. It comes unannounced, like a surprise meeting; a milieu intact as it was a century ago. America remains outside the old enclosure like a spectator, while the old walls have been demolished and replaced by big traffic lanes. Two extraneous worlds, mutually exclusive, bear witness to the drama in which the Vieux Carré carried on its most difficult role (1).

The constant proportions of the « street-room » are given their first definition by the sequences of loggias. One gets an immediate feeling of a duality of spaces: the street in the real sense of the word, and the porticos and covered verandahs flanking it, disposed in a strictly complementary relationship. Set in the correct relationships with the harmonious dimensions of the street, these elements are defined by surfaces marked by a succession of rhythms. There are different developments of designs carried out in a material which, though modelled in plastically involute forms, takes the shape of

an bodyless diaphragm. An inert material this, most of the time a cast, which is transformed as such and becomes an indispensable element serving as a binder, as an intermediate element between plastic forms and architectonic space. An inquiry into the urban texture and the housing organisms of the Vieux Carré of New Orleans should be preceded by an explanation of a few of the very oldest values in the climate of American culture, and it should be clear that one cannot attribute to the typical American scene meanings assumed from a way of habitually viewing the European scene. This is one of the limits of a good deal of specific literature which proceeded by the inductive method. A few outstanding images, a number of surprising aspects viewed within the broadest framework of this phenomenon, were snatched up and the rest was seen as a consequence. The general view of the American phenomenon, broken up into fragmentary episodes of the typical and the remarkable, of the single and the discontinuous, has often prevented the recognition of the values really qualifying the American « climate » and the connective tissue of many aspects constituting its social reality.

Every environment has a certain organic process producing new conditions and determined by the essence of its historical reality, and at the same time a basic patrimony which is at once an instrument of production and a vital potential. We have to go back to sources, and in this case this means the search for the components which were received from various cultures and developed quite differently here. It could hardly be said that the American « cli-

mate » rejected anything *a priori*, but on the other hand it is fairly clear that the components of European culture were different in tone when found on American soil, and this is also due to the particular political and economic state of the nations which were interested in the conquest of the New World. This expansion across the Atlantic was, for countries like France, for the most part subordinated to the vicissitudes of domestic politics. Europe began to give life to America when its peoples took part in the evolutionary process which after the eighteenth century meant an ever greater differentiation between states. England, France and Spain appeared on the American scene with such profoundly different purposes and potentials that it is difficult to find any common nexus between them.

Moreover, the men were different. The English were colonists, and theirs was an emigration of large sections of the poorer classes, and a voluntary emigration, even though it was necessitated by the extremely difficult living conditions of the home country. This gave rise to organized nuclei recognizing *de facto* the will of the community as sovereign. The Spanish, instead, were first of all men of arms and then colonists; and in any case they were always the legitimate executors of the royal will (2). The French were the same, and though they had a strong sense of mission and national destiny, they lost through political ambition the opportunity to give continuous and systematic attention to the economic progress of the colonies (3). Where the Spanish policy based on « treasure » (4) proved a failure, and

the French undertaking, owing to internal politics, never fully realized its possibilities, within the context of the struggle of the English colonies against the mother country, new terms were formulated to express the importance of a people who gave life to the first great social movement understood in the modern sense (5).

However, outside of the specific European influences on American soil, the new colonial towns reveal fundamental constants in common. The principal element of differentiation between a European city and an American city is that the latter lacks the slow process of evolution and the continuity with the past found in the former, a continuity maturing in the context of tradition and, for all the differences of time and space, leading in all kinds of urban environments to developments completely consequent on the pre-existing surroundings. While this sense of tradition, which is a factor of great importance as it denotes the capacity and willingness to acknowledge the sense of a « norm » in forms and meanings expressed and worked out in preceding ages, played a fundamental role in the expansion of European cities, it has had much less effect in America. Undoubtedly, here too one must speak of tradition, but it is found in different terms and contents. It would be much more proper to speak of a constant attitude giving things the precise sense of the same dynamics. Tradition re-proposes a way of life, and it is this which becomes the norm. Not the organic and perfect expression of a functioning culture and tradition, but the remarkable vitality typical of the American « climate », which accepts and prizes whatever is contemporary. This means the predominance of function and an explicit adherence to the substance of the function itself, all of which undoubtedly leads to immediacy in the expressive process, but at the same time to the impossibility of any further enrichment. This was the consequence of the particular needs in which one had to operate and the difficulties which this often implied. Dealing with unlimited space, the inevitable sense of everything being temporary, and the inability to feel that one's town

was an irreplaceable element brought about an attitude coherent with the climate in which one operated. Moreover, the cities grew at a much greater pace than those in Europe, and it is this that counts in a new spatial environment. Everything that elsewhere had the time to mature and be fully absorbed, exploded in America with the violence of an organic phenomenon.

In the case of New Orleans, the city came about from the accumulation of a complex process of maturation of the heterogeneous elements stemming from differing and often opposed traditions (6). One can speak of French, Spanish, and lastly, American traditions. New Orleans was in the thick of the expansion carried out along the eastern coast of the United States and, indeed, in all its vastness suggests the climate of colonial America. It represents the most complete expression of Latin culture in North America (7), even though it reflects the conflict between Spanish and French culture and system and tells of a new world created across the Atlantic with all the cultural prerogatives of the European countries of origin, even though subjected to continuous and deep integration with the new environment (8).

The importance of a review of the development of housing is self-evident here. By examining the typological organisms and the relations which govern the generation of the urban organism, it is possible to work back to substantial values which reveal the consistency of a basic patrimony. Through housing one can trace back a highly significant production process of the environment understood as man's existential cloak. And though there are a great many voices to be listened to if we are to get a clear picture of how this evolution took place, it is still the totality of the environment which makes possible further confirmations regarding the organic character of the structure and history of the society in which it took place. In the case of the Vieux Carré there is no problem of continuity with a pre-existing tradition, nor any necessity for adaptation to a particular situation (9). The city was born with a clear town-plan, and the only instances of integration with the

typical colonial climate are the traditions felt at a distance. The real protagonist here is the imponderable factor of America, which among other things implies a certain way of living with other men. This is a problem of interpretation requiring references to the entire historical context and a careful study of an environment which, along with some knowledge of building types and their articulation in the urban fabric, provides one with important elements for fully understanding these environments and their architecture. Human life implies the total expression of what conditions it and, if history bears witness to the totality of the evolutionary process, daily events provide the sum of the particular situations which, for the very reason that they are often independent of the general line, profit most from being able to condition themselves. And even if some of their meanings in their entirety may elude one, and the instrumental themes strongly influence the totality of our feelings, we can believe that men have worked coherently and certainly have the possibility of communicating with one another so as to understand what is only apparent, and that we should listen to what they say.

The foundation of New Orleans dates from 1721. Situated as it was on the shores of the Mississippi near the Gulf of Mexico, it was unquestionably in an exceptional strategical position. Before the establishment of the first French contingents in Louisiana there were explorers, missionaries, and the colonists who penetrated America through its waterways in the XVII century (10). The expedition which gave the present name to the area took place in 1682 when La Salle, backed by a small contingent of armed men, erected a column with the arms of France on the shores of the river on 17 April, proclaiming the whole territory of the Mississippi the property of the King of France, and calling it, in his honour, « Louisiana ». In 1699 Louisiana was officially included among the colonies of the crown and the capital was established at Biloxi. Other French settlements formed at Mobile, Fort Toulouse, Natchez and Natchitoches (11). The state of the colony could by

then be considered safe and this led to the need for a centre which owing to its geographical position would take over the functions of state capital. This indicates the importance of Nouvelle Orléans and the advantage of its being the clearing house between the territories of the interior and France.

Commissioned to draw up the town-plan was Adrien de Pauger, royal Assistant Engineer, who arrived on the spot in 1720. The plan was formulated on a severe mouldar organization, the only exception being a strong central axis, and provided for a uniform scheme of streets 11 meters in breadth which, inside the town walls, marked off about 100 lots; the lots were square in the two lateral zones and rectangular in the central zone.

There was an immediate formation of the currents of local influences which were so characteristic of Nouvelle Orléans even during the successive periods of Spanish and American domination. This society was a mixture of aristocratic and mercantile, with a high percentage of slaves, including negroes imported directly from Africa or from French possessions in the East Indies; natural slaves, such as indians and prisoners of war; and «redemptioners», i.e. impoverished Europeans, for the most part German, who had committed themselves to service for a period of three years in return for permission to settle there (12). In any case, the character of this first French settlement can be summed up in the political and economic role played by this colony in America. Responsible for the development of large-scale trade in America, the French greatly increased the traffic, thereby giving the city a characteristic life of its own, with its own dynamism, while in agriculture they produced a system of feudal cultivation very similar to that used in the English Carolinas (14).

This first phase in the development of the city concluded in 1763. With the end of the Seven Years' War and the Treaty of Paris, France lost not only Canada but Louisiana as well. All the territory east of the Mississippi was ceded to England, while that to the west, including Nouvelle Orléans, to Spain. Thus began the

period of Spanish occupation which, even though the city remained substantially French in culture, should be given the importance it deserves. The Spanish radically changed the methods of government, the economy, civil legislation, and even the racial and social peculiarity of the French population. Only the official language remained unchanged (15). For the colony, Spanish rule represented a drastic change in a system of life which, based as it was on a decidedly mercantile economy, developed principally individual initiative in a community which enjoyed complete freedom of action and thought. The Spanish conquest was much more than a simple claiming of the territory. It was a conquest in the most complete sense of the word, during which institutions, laws, religion and economy were totally changed.

Accentuating the evidence of this shift in power as it regarded the development of housing, most of the XVIII century city was destroyed in two fires: one in 1788, in which more than 800 houses were destroyed, and another in 1794, which destroyed 200. Very little of the old French city remained other than the old Orsoline convent, to this day the most beautiful example of Bourbon architecture in the United States. But there persisted a sense of strong continuity with French culture and traditions, and even Spanish homes were so felt the influence of this pre-existent environment that they sometimes completely differ from the analogous original types or from those transplanted in other colonies of Central and South America (16). The Spanish period should thus be considered positively. To its credit we must acknowledge an undoubted revision of the economy, the strengthening of agriculture (17), and the intensification of trade with Europe. However, there was a constant stiffening of the Spanish attitude towards France and vice versa. But, even though France reconquered all that part of Louisiana lying east of the Mississippi with the treaty of St. Ildefonso in 1801, the city was not very enthusiastic about the change. Indeed, it had enjoyed a considerable period of prosperity under Spanish rule and while the French part of the population was extre-

mely monarchist and Catholic to boot, the new regime turned out republican and anti-catholic. Pierre Laussat, the colonial prefect sent by Napoleon, was considered a dangerous revolutionary and was subjected to many public manifestations of hostility (18).

In 1803 the colonial phase of Nouvelle Orléans ended with its passing under the rule of the United States. Not more than six months later the event was celebrated with great ceremony in Place d'armes, and its name changed to New Orleans. At this point the city was still almost completely within the town walls, in which there were built 1,400 houses with a population of 10,000. Of these 4,000 were whites, 2,500 free negroes, and the rest slaves. Industry consisted of no more than two cotton mills and a sugar refinery. The effects of the American administration were soon apparent. The city took on that rhythm of production and activity typical of American cities, and outside the Vieux Carré new quarters sprang up having nothing in common with the old centre except for a few stylistic reminiscences and a few fragments of cast iron (19). The layout of Nouvelle Orléans, as foreseen by Adrien de Pauger, represents the fundamental premise for all subsequent development of the city. In fact, the street scheme has remained unchanged to this day, and the city has evolved within the framework of blocks which, each exactly like every other in dimensions and in their further subdivision into lots, fully reflected a process of maturation bound to the series of external influences. The history of the city, and in this case in particular, is the history of types of houses. In this sense, it is truly comprehensive of the organic process taking place in the thick of historical reality. It is the slow maturation of an economy, a tradition, and a culture which is transformed into terms of the typology of total synthesis. An urban history which is the history of housing, and in the present case it is clear that the evolution of the latter reflects the progressive refinement of the typical values of a society in expansion. Even though we do not find there the extremes of organic architecture raised to a system, the housing of

the Vieux Carré always shows a remarkable gradual evolution of its types which, beginning with the original French ones, were rather coherent in their development.

References to writings of the day makes it possible for us to trace back to the beginnings a certain kind of housing then constituting the connective tissue of the town. B. Latrobe (20) reports in his memoirs that «most houses of the time were one-storeyed with sloping roofs and the eaves line projecting out over the pavement about a meter and a half»; he also speaks of a gradual Americanization of the European house, which required individual access with corridors or balconies for each room of the house. The most interesting were the «half-timbered» houses, that is, those with a wooden framework, which he found similar to the old houses of New England, emphasizing that the French colonists had a number of traditions in common with the English. Typical of French colonial housing were one-storeyed houses composed of three or four rooms in a row, with stone chimneys in the centre or at the end of the construction. A single «galerie» gives access to the various rooms which may be further subdivided in order to form small bedrooms. The roofing in this kind of house is typically French colonial, with a steeply sloping roof in the area of the dwelling zone, and a much softer sloping over the perimetral «galerie». Very few French colonial houses can be found in the Vieux Carré today. The oldest of these is «Madame John's Legacy» on Dumaine Street, a building constructed by Jean Pascal between 1726 and 1728 (22).

The organization of these houses is extremely simple and usually reveals no schemes for continuity between one unit and another. The houses were fitted into the lots as isolated elements but, owing to the need for some kind of orientation on the side looking on the street, there developed an organization of units in depth, with the consequent characteristics of the urban type. This gradation in profundity, with an unchanged structural pattern, brought about the prevalence of the two fronts, the one on the street and the one on

the patio. This is the first and most substantial change in the original type, which is thus ready for constant repetition, although it is still not a typical element inasmuch as it is structurally independent of the contiguous elements. Another aspect of the transformation is the disappearance of the «galerie» as an intermediary element among the rooms making up the housing organism, and consequently the immediate intercommunicability between the various rooms. With the development of the economy and the relative increase in housing the French-derived home, once the initial phase was over, developed both as a single dwelling for the most part of some importance and as a repeatable element associated with the beginnings of the housing industry (23).

There were pluri-storeyed houses serving a representative function and enclosing a patio with fixtures, and houses to rent clearly corresponding to a mercantile economy based on a good average economic level. Both these types are fully adapted to the organization of areas in depth and presuppose the possibility of repeating; however they are still characterized by the lack of a modern interior arrangement. The rooms communicate with one another directly, are not differentiated as to their dimensions, and for the most part lack the external element (a covered loggia along the whole perimeter) which was to be characteristic of the Spanish type. Substantial changes had been introduced in the technique of building. Wood was abandoned and as structure in continuous masonry adopted, with partitions also in masonry and wooden ceilings. As it was progressively refined this structural system included a hierarchy of elements among which the masonry partitions oriented in the long direction of the lot became increasingly important. It should also be remembered that vertical connexions always lacked the spatial meanings they had in successive Spanish types. Scale was not considered a fact of any particular importance inside the building.

Buildings of French origin, however, fully determined the structural pattern within the limits of the block, both with respect to the planimetric layout and the

consequent volumetrical aspect. But it was not until the successive evolutions of these types utilizing Spanish components that it was possible to achieve the typical spatial and architectonic values of the present environment of the Vieux Carré. The more advanced interior arrangement, and the sense of the street as something total in which single episodes are dissolved, are unquestionably the contribution of the successive Spanish influence. The evolution of housing types and their organization on the plane of town-planning seems to reflect the will expressed in all other fields. To impose, that is, a law and a balance. And what these places now mean, their remarkable homogeneity of values and intention, reflects the sense of a much deeper harmony and a will to express in a unified way a more homogeneous condition. More and more frequent contacts with the Spanish colonies lying outside Louisiana strongly accentuated the mercantile character of the city. The insertion of the colony in the immense body of the Spanish domain meant a process of evolution. It was no longer an isolated province, but a much more active centre of exchange with the islands, with the other coast of the continent, and with Europe.

The types of houses fully reflect this evolution. The patio was considerably enriched with respect to the more simple one found in the French home, and it became the center of life inside the house (24). The technique of construction was refined and though the traditional French procedures were substantially accepted it should be pointed out that the application of the loggia evidently annulled the value of the traditional pavilion-style roofing as a covering, and in most cases suggested the simple two-folded roof hidden on the face of the characteristic tympanum. The complex and elaborate cast-iron railings imported from Europe then came to replace the discontinuous French balconies in hammered iron, a real testimony to the conspicuous growth of traffic and the economy typical of the city. Continuous loggie, moreover, often closed in the interior room, striking the right relationship of continuity between the house and

the patio where the scale is often architectonically defined as a clearly designed connexion and necessary counterpart to the horizontal layout of the interior loggie (see housing types).

The fundamental aspect to which many of the expressive meanings of the various buildings on the Vieux Carré are reducible, is a certain cohesive base, a uniform quality in which one finds an extraordinary richness of rhythm and punctuation. In the throbbing development of its themes, this basic material reveals a solid and organic construction, and is limited to a space concluding with a geometrical conception of the whole. There is a prearranged and constant dimension of the « street room », the true measure and definition of which is to be found in the sequence of the loggie and their great vivacity of figuration with their various and harmoniously concatenated designs. Characteristic of the spaces of the Vieux Carré is that they are resolved only in the normal articulation of the street network, which is very closely determined by the square blocks. There are no particular spaces, no focal points to serve as a centre for the disposition of the street network, as a square, or an enlarged area, or any other elements to create some differentiation even within the limits of a widespread homogeneity.

The element of greatest intensity and interest is unquestionably the constant repetition of the loggie flanking the street. Within their limits they largely sum up the meaning of these areas in which the union between the interior and exterior of the house fully is carried out. The recurring loggia is a perfect binding element. The house looks on the « street-room » and pours into it the sense of a life lived in close harmony with others. And in the street, moreover, one gets the feeling of being fully and immediately in communication with the whole environment. On the ground floor we find the shops, the many bars, and the famous locales of jazz orchestras. The sense of « life in the streets » so typical of European cities is found here intact and even accentuated by a greater vivacity, by the typical ferment of a city living on the trade and exchan-

ges of an economy which has lost none of its dynamic pioneer spirit. In this environment, of course, the crossroads on which the corners of the four blocks give take on a special importance. The recurrent rhythms flow together here and are resolved in corner solutions which do not break the continuity of the surfaces enveloping the buildings. In these « knots » one finds the most important buildings, which represent the only exception to the uniform typology of these constructions. Although these buildings retain the scheme of continuous loggie, as a group they reveal a certain amount of autonomy: the terminal section breaks away from the typical horizontal movement, and by means of belvederes, pediments and other elements introduce a touch of vertical movement suggesting the individuality of the single building. In this general picture it is possible — considering the relationships of the data of this environment — reconstruct a way of life, return to a particular custom or social structure. Besides the extreme vivacity of the cast-iron loggie taken as a whole, and the walls in brick or vari-coloured plaster constituting the solid support for the « street-room », one can recover the feeling of non-rhetorical spaces in which there is fully realized a condition of what is an advanced culture, but a culture closely adhering to the new American climate. A climate which cannot be exclusively ascribed to European origins, but first of all American and then then determined in the context of a culture and custom felt at a distance.

One finds in the Vieux Carré a quality of space which is wanting in particular formal expression, a quality stemming from a concept of space avoiding ambitious and striking themes. This is a space which fully retains a precise feeling of the « domestic ». The house, in fact, never ceases to be the center of attention; so much so that it even appropriates some of the « street-room » space with its loggie. And in all this there is already a completely organic spirit, a total expression in the framework of a function: that of opening on the outside. In this sense of the organic raised to a system, the constants add up, and

the pattern takes on a homogeneity, becomes almost a norm, and insofar as it is the acceptance and transmission of this, gives life to that phenomenon of profound osmosis between one generation and another which we call tradition. These spaces are void of rhetoric, and even if a certain amount of economic well-being gave rise to representative ambitions, these are expressed in the single building. Thus, the undoubted tendency to pictorial ornamentation, the many decorative elements and the colours, which range from ochre to red on walls, from green to yellow on shop signs, and from white to black on the wrought metals. The evidence of a common pattern, therefore, contrives to synthesize each of these particular elements in a more general vision comprehending a structural scheme based mainly on a non-apriori concept of space, and on the linking up of formal data on the same expressive level. The very characteristics of this housing tend to epitomize the deep and peculiar meanings of its own social and community structure. Here, more than anywhere else, architectonic idiom tends to be taken for a matter of custom. We spoke of the American « climate » above, and now the subject comes up again. The deep capacity for being completely oneself comes to the fore. And this « climate » has never been more genuine and true than at the very beginning, when those who gave it life were the Europeans themselves.

(Numbers in parenthesis refer to the bibliography, which is found at the end of original Italian text).

Hans Scharoun:
A Contribution
To Organic
Building

(page 52)

There is no doubt about the importance of Hans Scharoun's architecture; it is one of the most personal, fundamental, and rich achievements of the «neues Bauen» (new building). However, there might be doubts about the theoretical basis Scharoun gives to his work, that's to say his terminology using such terms as «organic» and «essence» — both ideas subject to ambiguity or even misinterpretation.

The Organic Building

Hans Scharoun joins the tradition of the «organic building» in close relationship with Hugo Häring, his eleven years older congenial friend who died a few years ago. No doubt, there exists a relationship of ideas with the ones of Frank Lloyd Wright and his «natural house», this, however, in a very European, even specific German sense, the formulation and realisation of which certainly can be ascribed to Scharoun. What does he intend with these terms?

Leaving out of consideration the use of the term «organic» as a formal mode which is not the subject of our discussion, it can be only intended as a theoretical analogy between artificial and natural forming processes. In his publications, Scharoun repeatedly outlines that for himself the term of «organic» is connected with the interior organization of building and its relations to its environment. From this derives the apparently paradoxical demand that the artificially-made organism, the building, in its structure and in the relationship of the parts to each other and to the whole, as well, has to function in a natural way like a naturally grown organism. Hence it follows that, in the

category of the «organic», the exterior manifestation of this «organism» expresses, at the same time, its interior shape, — Scharoun calls it «the essence» of things. Scharoun also speaks of the «essential» solution being «energy and not order» to be found, formed, and filled, and this both through the architect and the one who uses the building. Energy overlaps into the surrounding space, the object to be built is not an individual entity, but connected with its «society»; in short, it is put into human relationship with the environment. The building, according to Häring's definition becomes an «organ of life» influencing and being influenced in turn by its environment: building goes from within to without and from without to within.

This may be illustrated by a few examples: I think of the reconstruction of the Philharmonic building, Berlin, — the admirable beginning of the most promising work of his late years — which, still being in the rough (without the planned tent roof) and graduated like an arena, suggests solemn movement, spatial effect meeting the needs of the future concert hall. The exterior shape: without windows, monumental without grandeur, dominant element in the Tiergarten park area which is tardily transforming itself into tomorrow's cultivated landscape, harmonizing with the heterogeneous creations of the Brandenburger Tor, the Bellevue Castle (the Federal President's Berlin residence), the new Congress Hall of the American architect Stubbins, and situated next to the reconstructed neo-classic Church of St. Matthew. Analogously, the projects for the Municipal Theatre of Kassel and the National Theatre of Mannheim could have revalorized their environments, intensifying inserted into town-scape, position, dimensions, and shape. Or like the High School for girls in Lünen, which repeats the curved line of the medieval town gables and is confronted by the church in the foreground, it fans out with honeycombed pavilions, thus creating formal and spiritual relationship as well.

Consequently, one can call Scharoun's conception extended func-

tionality; for function referring to the formative process does, in fact, means nothing but correlation between human being and object, in their practical and spiritual dimensions. One can also speak of an adequate solution, comprising in itself also demands of a spiritual character, a solution in which the formal expression does not antagonize its import but arises from the latter.

The Shape

The formal consequences to which Scharoun's conception lead, may in the first instance appear strange to many a one; for the law of spatial fashioning immediately deducted from the course of events cannot be comprehended by usual shapes. Scharoun lays a shell around the events the building is meant to serve for, without supporting the consequently, following asymmetry and aperspective through the statics of geometrical coordinates or so called «organic patterns». This in part necessitates scarcely decipherable plans and unusual shapes which, beyond rational organization, give a feeling of inexplicable rest, and indefinable activating spatial force, without turning, however, into expressionism for its own sake.

Scharoun drew inspiration from St. Elia's «città nuova». Instinctively one makes an association of ideas from his decorative aims to Rudolf Steiner's «Goetheaneum» in Dornach near Basel, who like Scharoun conceived of space as a total plastic force. The encounter with Gaudí is to be added. Scharoun's still phantastical ideas of space — «I did not know how it is below on the earth» — then passed through the filter of concrete reflections; there in plays a part as well the aims of Peter Behrens and Hans Poelzig who tried to connect the «spirit of technics» which had been proclaimed the «spirit of the time» with monumentalising realism. In the circle of the functional building of the «Berlin years» before 1933, the process of building became rationalized. Under the influence of Hugo Häring, the idea of «organic building» might have been consolidated: both demands of real and spiritual character entered a compromise; the expression raises the scope without

using any formal means which are out of the organic structure which connects the parts to a functional whole. One of the most important results of Scharoun's work is that he enlarged the necessary asceticism of the «functional building» of the thirties, deriving from objective thinking, into an architectonic art, not by using decoration nor ornaments, but by morphogenetic means he achieved greater richness and liberty in the disposition of his buildings. Therefore, he is one of the few architects who seems to succeed in finding a contemporary solution for festival buildings.

Building as political action

In the tension between the human being and space, under which Scharoun conceives the architect's activity, building becomes for him a moral «political» action. It is in the hands of the architect to direct the influence exerted by the space — we live in, work in, relax in, move in — so that it becomes a positive force. What might appear as an architectural philosophy abstracted from fact, proves to be markedly objective thinking, that is cognizant of traditions, conceives of present reality, and comprises the future. One understands why Scharoun feels mainly committed to housing problems: houses, blocks of flats, housing centres, problems always related to the greater unity of urban space (which may also be said be of villages, as proven by the example of Helgoland). One understands why Scharoun is also fascinated by themes of school architecture and theatre architecture tasks which, in a larger sense, aspire to the formation of consciousness and which link the individual and social spheres.

Terms like «Wohnzelle» (housing unit), «Wohngehoft» (housing complex), «Schulschaft» (school society), «Klassenwohnung» (class housing) anticipate the urgently to be regained harmony of life — form and time — form, as it has been conserved for instance in the picture of the medieval town — to which Scharoun always refers. With his definitions, he set standards for the character of the individual sphere, the social sphere, for the formation of centres, for consolidation, di-

mensioning, for the function of traffic routes within a town area. The campaign of the «Deutscher Werkbund» against the «great destruction of land», referring to decay and poisoning of the natural sources of life: water, air, forests, rural areas, — this might have been originated in Scharoun's ideas, that is in the fight against destruction of land through incorrect, bad, and exaggerated overbuilding, — those fatal perspectives of the future to which Wolfgang Schneider alludes when foreseeing the Federal German landscape as the development of a uniform grid of settlement houses.

In his report on the design for the National Theatre, Kassel, Hans Scharoun summed up the results of his analysis of the urban space, which should incorporate this building, in the following paragraph which can be intended as general guiding principle for his building and planning work: «The planner firstly has to take an inventory: to ascertain the remaining values of the landscape and to include them in the large planning framework, to take into account the existing and the planned problems, to set town ground plans worthy of being monuments in their vital organic relationship to each other and to the new lay-out as well, to consider the traffic facilities in their differentiation and as being technical means at the service of form... Thus, from the different prepositions essential problems resolve themselves, so to speak, spontaneously. Thus the technical-functional starting position can be gained in order to link the given and the set problems organically. The way to intuitive seeing is opened...

Hans Scharoun and Berlin

When I visited Hans Scharoun last autumn, the pressure of the «Mauer» (wall) had just been exerted upon Berlin: another bad omen announcing second caesura of his work (which was always devoted to this town) in consequence of political developments. The rupture which the «neues Bauen» had undergone in Germany due to the political development of Hitler's regime, influenced Scharoun's activity too. Before 1933 he had started a great career: but whilst most of his friends and

associates of that time tried to find a new start by emigration, such as Gropius, Mies van der Rohe, Hilbersheimer, Mendelsohn, Hans Scharoun remained in Germany, in Berlin: all building activity was discontinued for him and even forbidden, apart from a few private orders for smaller houses in the Berlin area. He retired into meditation on the spiritual sense of architecture, on design, on vision, without any hope for realisation. Consistently he followed up the line of «organic building»; upon looking at the sketches made at that time, one cannot more imagine what explosive Scharoun stored up in them: architecture as a testimony of spiritual freedom and independence. This is not for opening old sores, but since Scharoun as an architect cannot be separated from Scharoun as a political individual, who intends building to be a fundamental society-forming function, knowledge of these ruptures in his career caused by political events is necessary for understanding his work. In those bitter years, the conviction must have become more acute and clear to him, that the building manner of an epoch has to be intended as identical with the decline and ascent of its culture, and that the architect's responsibility in this respect cannot be overrated.

The period before 1933

Hans Scharoun, was born 1893 in Bremen, when still a young architect, he was sent by Oskar Moll to the Academy of Arts and Crafts of Breslau, and there he built (1928-29) that house whose winged body developed from the «organic» disposition of the lay-out it became a sign post for his spatial conception (as well as the steel skeleton construction of the Schminke house at Löbau, Sachsen, 1932). Today the first mentioned building is situated in Poland, the second one in the D.D.R. Contemporaneously, in Berlin, under Martin Wagner the farsighted municipal architect, a progressive reorganization was arising. At that time, Scharoun was member of the architects' «Ring», the youngest in the circle of Hugo Häring (1882-1958), Erich Mendelsohn (1887-1953), Mies van der Rohe (born 1886), Walter Gropius (born 1883),

Bruno Taut (1880-1938), Max Taut (born 1884), Otto Bartning (1885-1959) and Ludwig Hilbersheimer (born 1885).

His development culminated in the housing centre of « Siemensstadt », one of the first great settlements of Berlin where the ideas of the « neues Bauen » found a revolutionary social interpretation: turning away from the street front, constructing row-buildings in green areas, offering equal living comfort, equal sunlight, and equal free room for all. Hans Scharoun developed the site plan of Siemensstadt and constructed — within the team being in charge of the execution: Bartning, Forbat, Gropius, Häring, and Hennig — a group of blocks of flats whose living-rooms, in part occupying the whole width of the house, still set today an example for free floor plan solutions within the usual restrictions of the so-called « social housing » (Sozialer Wohnungsbau). Scharoun stood up for equally generous and economic organization of flats also on occasion of the construction of the apartment houses « am Kaiserdamm » (1927) and « am Hohenzollern-damm » (1929) at Berlin. The house of the « Weissenhofsiedlung » at Stuttgart (1927) and the « Growing House » of the exhibition « Sun, Air, and House for Everybody » at Berlin (1932) as experimental buildings dealt with the same problem: Living comfort and economy of facilities on a broad social basis.

After 1945

Still today, Berlin is the place where and from where Hans Scharoun works. During the last years, he again received orders of larger dimensions which have served to reveal his importance to the public, to whom his lifes work has been devoted. It seemed that after 1945 Scharoun should be given the chance of taking up again, on a large scale, his planning work which had been interrupted in 1933. In 1945 the town council of Greater Berlin appointed him director of the architectural and housing department: the position which formerly Martin Wagner had occupied. From 1947 to 1951 Scharoun headed also the Institute for Architecture at the German Academy of Sciences at Berlin, at the same time he held a

chair for town-planning at the Technical University of Berlin. Today he is President of the Academy of Arts at Berlin.

1945, after the war, Scharoun and other like-minded persons had in mind not reconstruction, but regeneration of the terribly destroyed town. The planning group, « Berliner Kollektiv » called together by Scharoun, worked out a project in which the characteristic urban laws of the city formed the designing principles, and into which were also included the propositions by Martin Mächler who already in 1920, had faced the problems of the Greater Berlin area. But owing to the tragical split of the town and the arbitrary demarcation imposed on her, the project first remained a study on the paper. The same destiny was shared by the housing quarter of Berlin-Friedrichshain planned in 1947 in the south of what is now called Stalin-Allee, in where the idea of the « housing unit » found its formulation. « Adding flats one upon another is not sufficient; « housing unit » means that demands mainly of biological and spiritual character are concretized, in the interior and exterior spaces by form, that the contents of these problems are organized in an efficient structure. The problems of solving these demands is the first line need of the creating personality. The contents, however, which need forming, are based on the demands of the present time, on the requirements of the new society... Then these also belongs to the new life the new housing, the altered relationship to furniture and utensils from kitchenware to the « luxury » of a vase, a flower window, a work of art and so forth. For all this, the flat (housing) must be the new liberating background. The economically based living-space and the requested living effect have to be examined again and again in their relations to each other on the basis of the various living requirements. Size and kind of family, profession, tendency of the human being and so forth are departure for clearing and fashioning such structural correlations... ».

The « Berlin as a Capital City Competition » (1957-1958), in which Scharoun (together with Wilb Ebert) was awarded a second prize, could be nothing more than

a political demonstration: the city as visible sign of democratic society.

Siemensstadt and Charlottenburg Nord

Nevertheless, Scharoun was allowed to build the North Charlottenburg quarter — an additional phase (1956-1961) of the Siemensstadt quarter of 1930. Here he lives himself in one of the studio apartments in the last floor of one of the « Wohngehöfte » (« housing community ») which indicate the rhythm of this new quarter, densier and more differentiated (varied) in comparison with the former rows of the « white architecture ». The key-word for Charlottenburg Nord is the term of « Wohngehöft » which consequently joins the one of « housing unit »: « The human being, in his existence as citizen, shall obtain his proper living and working place. His biological, social, professional and cultural requirements have to be taken into account. His binding into the city, the district, the special place must find the shape adapted to him. Therefore, the basis of his existence has to be conceived, and the quality of place, of relations and destinations have to be realized. For these tests, statistics have to be used as instruments — to give the quantitative explanation of all the factors. On one hand, their synopsis gives the picture of the present stage referred to the whole city and to the immediately to the housing area of North Charlottenburg adjoining districts. On the other hand, there can be realized the tendencies which lead to an ideal assumption of the development of relations and factors and therewith to programmatical demands for size and composition of larger and smaller population groups. Surely, there can be ascertained single groups having the same characteristics, for whom, in any case, proper housing types can be developed. From the total amount and the frequency of the individual types should then be developed fundamental unities which show a cross-section of the population, capable of living, and related to each other. These ideas lead to the one of the « Wohngehöft » as a surveyable unit of city social life... The « Wohngehöfte » are, in their homoge-

neous meaning, the indivisible unities of lower degree, what has nothing to do with the questions of concentration or dispersal of these town-planning elements. Their dimensions are set by the size, character, and function of the town to which they belong — in the illustrated example of Siemensstadt 1960, the consciousness of urban housing is one of the fundamental principles of design... There is to be added that these «Wohngehöfte» follow up the character of the «tape city» (Bandstadt), laid-out in the planning of 1930. That is the parallel disposition of business, residential, recreation, and traffic centres in the area between the Spandau ship-route and the Spree which had been organized at that time by Martin Wagner beyond the district demarcations into a housing unity. Settlement started about 1900 with the establishment of the Siemens Works in this district which up to that time had been disregarded as hinterland, and which offered the possibilities for further industrial expansion. Something else strikes in this settlement project, like in other projects of Scharoun devoted to social building, that is that the emphatical demand that each task has to be solved according to its essential character, proves to harmonize with ideas of profitableness. For, working out the «essence» of a housing unity, this is based on compensation between greatest possible living quality and greatest possible economy. Also standardization is an essential feature of the solution.

«Romeo and Juliet»

This is demonstrated also by «Romeo» and «Juliet» the two high blocks of flats at Stuttgart-Zuffenhausen, started in 1954 and terminated in 1959. This complex has not been constructed within the framework of a «social housing» unit, but its character as a conglomerate of privately-owned flats made strict economical calculation necessary. A «Wohngehöft» (housing community), so to speak, has been accumulated in extraordinarily differentiated intimate housing unities which make them attractive as privately-owned flats — equivalent to the privately-owned house. The exterior organization is varied like the in-

terior one: here too the way of shape-finding goes from within to without and again from without to within. The individuality of housing, which is the basis of the architectonic conception, is reflected by the stepped formation, the organization and faceting of the double-building, placed in the cycle of the day and of the sun, and gives to it the shape of a common housing world up to the roof where the studio flats — penthouses — set the final accent. Scharoun's ideas about flat building have found, here on the roof, a most contemporaneous application. Thus the two buildings, which are dimensioned harmonically and suggestively in relation to each other and to the hilly ground where they stand, have become a kind of key-figures between the old and the new part of Zuffenhausen and for the further development of this district at the northern end of Stuttgart.

School architecture

«School» and «theatre» close the circle of Scharoun's activity, which started with housing as «the germ cell of the organically formed society» and which leads to urban planning: «urban» that meaning also «sociable» and «educated». The process of formation is always the same: defining and forming space starting from the event. But what does school-actuality, theatre-actuality mean related to the today's and to the future human being? A building cannot be changed so easily and quickly as an article of clothing (though today this seems often to be the case), and especially the representative building, the common building need long-range planning. For these reasons, Scharoun has given still more fundamental definitions to these tasks, which in the present article can be illustrated only incompletely. Among the three schools designed by Hans Scharoun during the last ten years the first one, the elementary school for Darmstadt, has remained in the projective state; the second one, the girls' gymnasium at Lünen, has been used for some time; the one designed for Marl, an elementary school too, is in the executive planning phase. The project for Darmstadt demonstrates the prototype: the

school which leads the child, without rupture, into the common life, and it shows what the logical application of contemporary pedagogical methods can mean to school building. At the international school architecture congress in Milan 1960 (the theme of the XII Triennale was the one of school building), Scharoun presented the principles on which the planning of his school buildings are based. In his discourse on «Space and Environment of the School» he explained the following: «Therefore, the most important task of education is the insertion of the individual into the community, his development personal responsibility — with the aim of increasing quality, so that a community results which is not additive in character, but is raised to higher power. This is not a matter of increase of knowledge, but of communication of experiences and of formation of consciousness thus enabling the individual to find the right contact with public life and with the political community...».

That means: A school building must not be an image of power-political representation and nor also primarily a product of technical or artistic perfection. Like any other building, a school should communicate an idea of the way of living — as democracy, being a universal principle, has to realize a way of living. Both ideas cannot turn from each other indifferently... It might have been explained clearly enough that schools, in their shape and contents, ought to be of a constitutive principle — organs of an organism, partial contents of a totality. Just the same thing we desire for «neighborhoods», under which we imagine a spiritual energy, a quality and not a quantity. From the viewpoint of the constitutive principle, neighborhoods and schools are identities, and in this connection we are allowed to speak of «schoolhoods» like of «neighborhoods». Both are essential beings, both are parts of the town or settlement organism which can originate various and differentiated mutual relations. «Schoolhoods» thus are forming essential unities of larger or smaller scale — according to necessity or owing to the desire for order.

The practical application of these

demands is shown by the photographic and plan illustrations. Particularly instructive are the schemes of the three «schoolhoods» A, B and C of Darmstadt (along with the accompanying texts by Scharoun). From this example it is immediately evident what Scharoun intends with building as being an «organism»; the self-acting of the parts — the «secret zones» (where the actual teaching takes place) —, their connecting links, the «ways of meeting», and the «public zones» (the rooms for common instruction and common activities) which flow into the centre of the «great hall»: the most important part «for the concentration of all the children of the school and for the connection between the school and the neighborhood and the town as well. In this place, the child meets questions of cultural, economical, and political character which are asked of the public... In conclusion, the counterpoint to the «public» zone that represents the relationship to the «daily» environment is the so-called «cosmic» room, the intermediate to the cosmic environment. The correlated binding of the human being into the universe is illustrated by this room... The position to the sun, to the garden, to the surrounding town, the color atmosphere, they all activate the cycle of this school happening and promote the positive development of the child who participates in it. This all is a very realistic project, controlled in view of its economy. The layout of Marl modifies the program of Darmstadt for a corresponding school complex in the midst of an expanding industrial centre.

For the girls' gymnasium at Lünen, planned in 1956, Scharoun uses the term of «school housing» (school flat) which puts the child (in this case: the girl from ten years upwards) in a surveyable life zone, supplement and enlargement to the parental home. «Therefore, the basis of this school is the «school housing» in which the class forms, so to speak, a second family, in order that the child may experience the essence of the social family after and in addition to the biological family of the parental home... Space and environment — the tension from the intimate personal

to the public embrace — are the fundamental principles of conception also in this school and expression of the built work...».

The Concert Hall, the Theatre

In connection with the new Philharmonic building at Berlin, the question of the festive representative building has already been asked. For Scharoun it is not the matter of the often-mentioned total work of art in which the creating and forming force of the architect could culminate. The latter arises, so to speak, as a by-product of the «organically» developing process of formation which penetrates in more profound spiritual significant connections than mere esthetical perfection could do, which covers the building with the mantle of festive beauty. In the Philharmonic building, Scharoun liberates the musical events from the schematic separation between orchestra platform and auditorium, placing them «spatially and optically into the centre»; hence results a unique significant shape which attracts the visitor and leads him to the «festive composure of the concert hall which, in the fullest sense of the word, crowns the building». The new conception is, at the same time, a recourse to very ancient traditions, and this is demonstrated also by Scharoun's designs for the State Theatre of Kassel (1952-54) and the National Theatre of Mannheim (1952-53). How ought the theatre building to be like in order that the stage events must not keep up against the space but are raised by it thus connecting the spectators to a «community of affected persons»?

For his design for the National Theatre of Mannheim (this controversial competition to which, amongst others, also Scharoun and Mies van der Rohe had been invited), Scharoun composed a program, together with Hugo Häring and Margot Aschenbrenner, — «On the architectural structure of the theatre» — a brilliant theatre-historical essay showing Scharoun as expert in this field. He defines herein what he conceives under the «essence» of the German theatre. He calls it the «nordic theatre» and he relates it to the open-space theatre of

the Greek, to the street-theatre of the medieval mystery plays, and to the Shakespearean stage. The conception of the human being and of life, which are given voice by these play forms, deals (in his opinion) with existence in the conflict between the worldly physical and a metaphysical dimension transcending the first one. «The drama, based on this conception, is of an irrational character». This in opposition to the second great category of the occidental theatre, the renaissance theatre and the French classic. «The rational theatre deals with the themes of human existence in space and time... Subjects of the irrational theatre are themes transcending beyond space and time... The first mentioned is a perspective one, whereas the second is an aperspective one — the first is determinable by coordinates, whereas the second traverses the dimensions — the first one is based upon rules, whereas the second ought to follow, in any case, an independent law of forming. «Scharoun is of the opinion that the architectural and spatial structure of this irrational «nordic» theatre is still to be created, — besides, this can easily be connected with the so-called «absurd» theatre of the present time; which also tries to get loose of the chains of the «Guckkasten», stage.

«Again everything starts with the question: what is the right location for the building. The choice of the building-site is of greatest sociological importance, it is the first act of fashioning. The local situation of the theatre, its environment, and its relations to the town where it stands, have spiritual relevancy... As far as the shape-finding of the irrational theatre is concerned, required by the northern drama and, consequently, by the German drama, the building has to be set into the open space and on «its proper place»: distinguished by its cosmic quality and, therefore, by its over-regional possibilities of relationship... A thus «located» theatre requires also a new arrangement of the auditorium. The question cannot be answered from the outside: how can we re-establish the true connection between stage and people? The axial shape of the rational theatre with its round-

built stage holds actors and spectators under the spell of the axis and does not release them out of the forming force of the perspective. It makes the public become an additive punctiform crowd of single subjects; groupings come about only according to their political and social position. The irrational theatre, in which the dialogue between heaven and earth and between earth and heaven takes place, has its partner not in the summative (summed-up) crowd. Wherever the « other » dimension starts speaking, it creates community. This means, at the same time, penetration and classification of the masses through the spirit. Here a fact of consequence is revealing itself: the irrational theatre has an educational function... The irrational theatre applies, therefore, to the spiritual quality of the human being. It raises him from the perspective to the « aperspective » aspect, and this means at the same time: it leads him out of the space of the mass and of the punctiform isolation into a space of emotion and movement. The audience becomes a community of affected and touched persons ».

The idea of Gropius' and Piscator's « Total theatre » suggests itself. However, Scharoun's designs for Mannheim and Kassel (the latter was awarded the first prize, but later on execution was refused to him) are far from any utopia. This is true even of the project « The Church A Rock » of 1910 the ground-plan of which showed already all the characteristics of realizable order. The spatial forms planned by Scharoun for both theatre projects « corresponding with the ideas of the space of action, the space of show and demonstration up to the space of signification » won't have excluded the « rational » drama. The meaning of Scharoun's theatre designs is, in fact, directed against the splitting-up into part functions. This means: placing at the disposal of the theatre as an independant form of art a likewise independant and this independancy promoting the form of building. In both cases, however, Kassel and Mannheim as well, Scharoun was not allowed to execute his projects.

The explanatory report for the Kassel project which I have al-

ready cited above, contains a paragraph from which we can gather the reasons why, today, in this point does not stand Scharoun's project, but another design. Almost with resignation, Scharoun explains why realization of such generous buildings planned for the future does so often fail today: « It is just the character of the present time that, on the one hand, single industrial objects are planned most generously and spaciouly — single industrial firms occupy more areas than formerly the medieval town built round a whole life. But, on the other hand, this occurs — like a compensation of the excessive effort — at the expense of the public tasks. Here, on the other hand, anything is dealt with in a comparatively narrow-minded manner. Also with regard to tasks for the community, one thinks in terms of property boundaries and property dimensions. Landscape is used to serve the technical development, like society and lay are adapting themselves to technical necessities. Therefore, most preservable creations of cultural or natural character may be touched by the technical economical development already tomorrow. Thus, one looks at the relatively humble thing upon which, before long and with a certain security, decisions can still be taken... ».

However, with such a narrow-minded horizon, where building has been reduced to momentaneous emergency measures, Scharoun's idea of the « organic building » as a whole cannot be reconciled. The « relatively humble » is not his attitude. In the case of the new Philharmonic building at Berlin, Scharoun imposed his conception: either one affords a unique cultural stage provving by the building or not; a compromise, in this instance, was out of question. Berlin was courageous enough to accept this building. Looking at Hans Scharoun's work — Zodiac is publishing it — for the first time — a survey of 50 years' continual work —, one understands, referring to designs and to finished buildings as well, which impulses are emitted from his multiform and far-reaching work to the young architects' generation, impulses which, in their force to break schematism and patterns, cannot be taxed at

present; provided that his fundamentality will be really recognized and his work will not be reduced to a stone-pit for loans of form.

Henry Russell Hitchcock

Carnet d'un voyageur (VI)

(page 4)

Le critique, surtout s'il est historien, cherche toujours un principe intelligible d'évolution sous lequel il puisse ranger la totalité ou du moins une grande partie des « événements courants », disparates de la vie artistique, soit qu'il en prenne connaissance directement, soit indirectement à travers les comptes rendus des autres et les publications. Quand on esquisse ces lignes de développement pour les arts du passé — et dans ce cas elles consistent généralement à reconnaître un « style » et les pas qui y conduisaient comme ceux qui en éloignent-elles finissent souvent par être largement acceptées. Bien que beaucoup d'historiens continuent à mettre en question les caractéristiques précises du Gothique ou du Baroque, pour ne rien dire des fondements, c'est à dire de l'existence même de ces concepts stylistiques, le public cultivé en vient à avoir des idées tout à fait concrètes sur leur caractère, quelque frustes et simplistes que ces idées puissent paraître quand elles sont exprimées. Par dessus tout on considère habituellement un seul grand monument — comme Chartres ou San Carlino — comme résumant les caractères essentiels du style non simplement pour les formes particulières adoptées dans ce monument, mais aussi pour l'ensemble du projet considéré comme symbolique, ou du moins comme résumant le caractère historique de l'époque. Mais quand l'historien trouve la matière de l'histoire, se met à chercher la ligne de développement de

sa propre époque, il manque forcément non tant de documents — il en a même trop — que de ce sens rassis qui ne peut venir que de l'éloignement dans le temps.

Le résultat c'est que la ligne de développement qu'il prétend avoir déduite des faits n'est vraisemblablement que celle qu'il essaie d'imposer — parfois tout à fait consciemment — à la réalité. Si l'on considère les architectures du passé, les lignes de développement que les critiques des diverses périodes ont essayé d'imposer de leurs jours, constituent une partie importante des documents. Personne n'est censé accepter la totalité des arguments avancés par les critiques de ces premières périodes; mais leurs aspirations et leurs intuitions, cristallisées en doctrines, aident à expliquer pourquoi les évolutions stylistiques en viennent à prendre certains chemins particuliers et elles en fournissent même le diagramme approximatif. Au cours de la période que nous considérons aujourd'hui comme « moderne », et qui commence en ce qui concerne la plupart des arts dans les années 1880 (comme l'indique le choix des années extrêmes 1884-1914 pour l'exposition du Conseil de l'Europe « Les sources de l'art moderne » qui s'est tenue à Paris en 1960), les critiques d'alors ont fait de nombreuses tentatives pour dégager la ligne générale de l'époque; mais la plupart pèchent à la base en raison de la difficulté sémantique de trouver un terme stylistique neutre qui soit naturellement intelligible.

Avec le temps, les mots utilisés pour l'art et qui sont devenus d'un usage établi, ont presque tous perdu leur signification propre (souvent péjorative, comme c'est le cas pour Gothique et Baroque) et

originale. En ce qui concerne notre propre époque, on a insisté soit sur le caractère de nouveauté comme valeur positive (par exemple en proposant les termes d'Art Nouveau ou de Modern Style) soit sur d'autres qualités appréciables, mais nullement exclusives ni même particulièrement significatives de l'architecture de ces dernières quatre-vingt ans.

Fonctionnalisme, Brutalisme, Architecture organique, Style International, Expressionisme, tous ces termes impliquent des vertus positives que seul un esprit tendancieux peut prétendre caractéristiques de vastes tranches et de longues périodes architecturales de ce siècle. En outre ces termes, inventés pour couvrir seulement une partie de la production architecturale courante — fût-elle d'une espèce très évoluée — contiennent généralement un impératif. L'architecture moderne, comme on l'a prétendu très souvent *doit* être plus fonctionnelle que la précédente, ou plus organique, ou plus internationale suivant le cas. Comme co-auteur avec Philip Johnson en 1932 d'un ouvrage dont le titre « Le style international » (inspiré par le titre antérieur de Gropius « L'architecture internationale »), est devenu depuis dans plusieurs langues le pavillon d'un très petit nombre de leaders français, hollandais et allemands des années vingt (devenus effectivement internationaux dans les années trente et quarante) je suis particulièrement persuadé de la viabilité limitée de tous ces termes. En 1952 je jugeais encore pouvoir affirmer dans « Le style international vingt ans après » que ce style continuait à être la tendance prépondérante de l'architecture du demi-siècle. Je ne l'aurais plus affirmé dix ans plus tard bien que

beaucoup d'autres — dont certains ne sont pas de ma génération — continuent à l'affirmer. Bien que je mette en doute le bien-fondé des regrets de Pevsner qui déplore que ces derniers quinze ans aient vu réapparaître l'historicisme sous une nouvelle forme — un « néo-historicisme » s'appuyant sur le passé proche au lieu du passé lointain — on peut voir dans les réalisations des architectes, aujourd'hui, un peu partout, ce que l'on avait considéré longtemps comme des voies détournées ou des culs de sac de l'architecture du début du vingtième siècle, bien plutôt qu'une manifestation du Style International tel qu'il était conçu il y a trente ans.

Adopter faute de mieux le terme le plus général pour l'architecture des soixante-dix ou quatre-vingt dernières années, le mot relativement neutre de « moderne », c'est nettement excessif; et d'ailleurs il est sémantiquement ridicule de prétendre que l'architecture *moderne* est maintenant finie et même de prétendre qu'elle est près de finir. Il est certain, toutefois, que l'on tient moins à se distinguer des architectures du passé; cette sorte de modernisme qui consistait à ne rappeler à aucun prix et sous aucun aspect les styles antérieurs est passée de mode. Les architectes aujourd'hui sont moins effrayés par la continuité et de partielles rencontres, soit dans la théorie, soit dans le matériau et dans le contenu émotionnel, avec les constructions du passé, que dans les années vingt. Mais on ne fait que créer de la confusion, je pense, en appelant ces tendances « post-modernes », « anti-modernes », ou « néo-traditionnelles » quelque urgent que soit le besoin de trouver un terme générique pour elles. Ce n'est pas tellement que les principaux monuments des années vingt ont été si mal entretenus ou ont été si mal traités, que l'on ne peut plus les apprécier à leur juste valeur; mais leurs véritables qualités originales telles que les photographies nous les ont conservées, ont évidemment cessé de nous toucher directement. Par contre ces monuments ont acquis une qualité d'« époque » comme certaines toquades ou certaines modes mineures des années vingt dans d'autres domaines. Si notre réaction devant les constructions « avancées » des années vingt n'est pas entièrement négative,

c'est plutôt par une sorte de sentimentalisme, comme c'est le cas pour le style Biedemeyer ou victorien.

Il a été possible pour des historiens précis de reconnaître que la phase la « plus pure » du Style International était déjà terminée vers la fin des années vingt. Sa doctrine s'était parfaitement précisée dès 1925-1927; et quelques années plus tard, Mies utilisait le marbre au Pavillon de Barcelone (1929), ce qui était plus proche des réalisations de Loos ou même d'Hoffmann datant du début du siècle que des murs de stuc peints des années précédentes; et Le Corbusier utilisait le moëllon pour la maison Mandrot et l'Hôtel Suisse un an ou deux plus tard, pour ne rien dire des courbes non géométriques de la dernière construction et des pilotis préfabriqués en béton brut; tout cela annonçait le vent d'internationalisme qui allait souffler bientôt de Finlande.

Sur le moment il apparut que le hiatus du temps de guerre dans la construction, dans tout le monde occidental, avait peu d'effet sur le développement architectural. Pourtant tout de suite après la guerre, la maison Baker de Aalto à Cambridge (Mass.) plus encore que le béton brut des soubassements de l'Unité de Le Corbusier à Marseille et les formes variées de ses escapes de toit, marquaient une nouvelle direction qui ne fut vraiment reconnue comme prépondérante qu'avec le Ronchamp et le Chandigarh du même Le Corbusier dans les premières années cinquante. Les générations se mélangeaient: un Le Corbusier de soixante ans et un Wright de quatre-vingt partageaient la direction du mouvement avec un Aalto de cinquante dans une nouvelle phase d'architecture moderne qui, quel que soit le but consciemment poursuivi, laissait loin derrière elle le Style International et la stricte adhésion aux simples idéaux du Fonctionnalisme.

Mais on était loin encore de voir la fin de l'histoire. Vers les dernières années quarante, le Style International fut enfin réellement accepté internationalement et ses idéaux, limitations et conventions, étaient ceux parmi lesquels la plupart des architectes au-dessous de quarante avaient été élevés et auxquels beaucoup d'architectes plus âgés s'étaient « convertis » plus

ou moins sincèrement. A ces mêmes années, fin quarante et début cinquante, appartient aussi la majeure partie de la production de Mies et, d'abord en Amérique et puis internationalement, sa plus vaste et plus profonde influence.

Ainsi, exprimer la dichotomie de l'architecture de l'après-guerre en avançant quelques noms fameux, c'est nécessairement simplifier à l'excès et c'est accorder à quelques leaders individuels plus d'importance qu'ils ne méritent probablement sur la scène architecturale totale. Dans la mesure où les possibilités évidentes et les limitations de la construction métallique étaient intrinsèquement liées à une interprétation plus ou moins fidèle du Style International par Mies, il est du moins possible de considérer ses réalisations pour l'institut de Technologie de l'Illinois et ses tours d'habitation de Chicago comme des exemples relativement nouveaux et symboliquement importants, d'une méthode américaine particulière de construction et dont le dessin a été adopté par les adeptes de Mies soit à titre individuel comme Johnson et Eero Saarinen, soit en bloc comme par les grosses firmes Skidmore Owings and Merrill. Ils y ont adhéré vers 1950 et ne s'en sont pas encore dégagés une décade plus tard. En outre, en Amérique, et en Europe aussi de façon notable, cette importance accordée aux contributions d'un petit nombre d'hommes, donne trop de poids à des structures plus ou moins uniques telles que églises, musées et maisons privées, dans un monde qui s'intéresse actuellement plus largement aux projets extensifs de reconstruction des villes bombardées, petites ou grandes; et au relogement rapide de groupes importants de populations nationales; et aussi, spécialement en Amérique aujourd'hui, à d'innombrables programmes de rajeunissement des centres des cités existantes. Il est trop tôt pour se demander quels sont les aspects positifs de ces nouvelles et importantes demandes architecturales en Amérique. Nous en voyons surtout, d'une côté à l'autre, les aspects négatifs seulement: le percement préliminaire de vastes aires centrales et rien de plus que la préparation des plans de reconstruction, plans qui à ce stade n'offrent rien de très précis sur

les prochaines maquettes; celles-ci pourtant vont bientôt passer au stade de l'exécution heureusement ou malheureusement. A en juger d'après ce qui s'est passé jusqu'ici à Pittsburg et à Philadelphie, à New Haven et à Hartford, pour ne parler que des villes peu nombreuses où la reconstruction est assez avancée, les nouveaux immeubles seront plus hauts que les anciens, plus largement espacés et, pour la plupart, assez peu originaux. L'architecture du nouveau urbain suit généralement la plus évidente et la plus vulgaire interprétation du dernier Style International plutôt que l'exemple des dessinateurs de gratte-ciels plus qualifiés (dont les meilleurs ouvrages se trouvent généralement dans un contexte urbain plus ancien ou en pleine campagne). Aussi a-t-elle trop bien justifié jusqu'ici les doutes de ses détracteurs. Mais il est probablement trop tôt pour parler de l'ensemble du mouvement comme d'une débacle architecturale, comme l'ont fait de nombreux critiques, pour des raisons sociologiques plutôt qu'esthétiques. Le sens commun et l'analogie historique suggèrent que, à partir d'un aussi large mouvement national, maintenant finalement engagé, il peut sortir des résultats, bons, mauvais, et, plus vraisemblablement, indifférents. Et, comme la reconstruction d'un noyau urbain est nécessairement un mouvement très lent pour des raisons politiques et économiques, et un mouvement où les architectes exécutants jouent seulement un rôle mineur, il peut bien se passer une décade avant qu'on achève une réalisation vraiment exemplaire.

La reconstruction urbaine, les additions extensives aux cités existantes et, a fortiori, la construction des cités nouvelles, a naturellement été toujours beaucoup plus lente que les générations suivantes l'ont supposé. Le Brighton « Regency » fut seulement commencé quand George IV — qui n'était plus Régent — s'en alla pour de bon en 1827 et la construction continua suivant les directives originales, jusque dans les années 1850. Toutes les plaintes que l'on entend au sujet de Brasilia — commencée il y a moins de dix ans — ont déjà été formulées par deux générations et plus, au cours de la fin du XVIII^e et au cours du

XIX^e, au sujet de Washington D.C. qui devait devenir, pensait-on, la capitale centrale du Nouveau Monde. Si l'on examine à nouveau soigneusement certains des plans idéaux ou semi-idéaux conçus par les fondateurs du Style International — La City de 3 millions de Le Corbusier de 1922 et son Plan Voisin de 1925 pour Paris, par exemple, ou le plan plus modeste de Mies de 1928 pour l'Alexanderplatz à Berlin — on devinera que s'ils sont réalisés, ces projets de renouvellement urbain auront les mêmes défauts que ceux dont nous nous plaignons actuellement à propos des projets de renouvellement urbain en cours d'exécution aux Etats-Unis.

Le critique américain Jane Jacobs avait fait déjà cette remarque d'une façon un peu spéculative à propos de Mies. Je sais que Lewis Mumford est inquiet de la façon dont ses intentions, fondées sur Howard et Geddes, sont interprétées dans les « New Towns » anglaises. Tout compte fait, quand nous jetons un regard en arrière sur la plupart des programmes des années vingt et trente, conçus à une époque où ils paraissaient difficilement réalisables sauf à des optimistes impénitents, nous ne pouvons qu'être fort tristes devant les imperfections de plus en plus évidentes — en Amérique, spécialement dans les habitations bon marché — maintenant que la réalité s'en est saisie et a matérialisé ce qui n'avait été longtemps qu'un rêve social — plutôt qu'architectural.

Très évidemment beaucoup des critiques faites aux programmes de logement courant des pays du Monde Occidental seraient plus valables si elles s'adressaient à la production des pays communistes — si considérable statistiquement — par exemple à la Russie et à la Pologne. Les architectes se sont lancés hardiment dans les problèmes de logement à résoudre, plus sérieux au Russie que partout ailleurs dans le monde; mais ils paraissent ne pas perdre pour autant leur foi fondamentale dans une solution technique en ce qui concerne la construction, tandis que nos plaintes sont devenues trop graves pour que nous puissions nous consoler en espérant que le progrès technique peut par lui-même résoudre nos pro-

blèmes comme on l'a pensé dans les années vingt.

Considéré dans tous ses aspects, le progrès technique paraît avoir compliqué plutôt que simplifié nos problèmes architecturaux dans leur totalité, bien que les progrès de structure, spécialement dans l'utilisation des nouveaux procédés de construction en ciment (voûtes-carcasses, surfaces réglées, blocs pré-coulés, pré-formés, post-tension etc.) aient déjà contribué à créer un nouveau climat de pensée architecturale, qui a influencé de grandes fractions de production immobilière depuis la guerre. Mais ici encore, en dépit de tout l'encens qu'on leur a prodigué dans les années vingt et trente, ce n'est qu'aujourd'hui que nous reconnaissons pleinement l'héritage qui nous vient de Maillart, de Freyssinet, du premier Perret qui batit des usines plutôt que des monuments publics, et de chefs d'oeuvre tels que le Jahrhunderthal à Breslau achevé avant la première guerre mondiale et l'église épiscopale de Dominikus Böhm au milieu des années vingt. Certaines des réalisations les plus remarquables de la nouvelle architecture des années cinquante et soixante pourraient tout aussi bien être appelées « anti-modernes » ou « post-modernes », en ce sens qu'elles méconnaissent très nettement les conventions et limitations exactes du Style International qui sont presque partout observées dans la production courante à grande échelle (habitation ou renouvellement urbain). Mais cette nouvelle architecture appartient en fait au courant très important de l'architecture moderne dont le Style International n'est qu'un étroit segment canalisé. On peut soutenir raisonnablement l'hypothèse que la ligne principale de la navigation architecturale, en gros, suivait et suit toujours ce canal. Mais notre présent héritage qui comprend Gaudi aussi bien que Loos, Häring aussi bien que Master, de Klerk aussi bien que Rietveld, Terragni aussi bien que Sant'Elia pour ne point parler de Frank Lloyd Wright, est assez varié pour fournir un ancêtre même aux mouvements de réaction extrême contre le Style International, tels que le Neo-Liberty italien ou la dernière oeuvre nettement décorative d'Edward Stone. Ce qui ne veut pas dire que des courants péri-

phériques de l'après-guerre ont l'intégrité d'un Kahn, ou l'arrière-plan intellectuel d'un Johnson, la hardiesse d'un Candela, ou la vigueur néo-ascétique d'un Stirling. Nous entendons plutôt suggérer — ce qui était plus vrai des premières décades de l'architecture moderne avant la première guerre mondiale, — que nous sommes maintenant dans une situation culturelle où les réalisations individuelles sont plus significatives que les courants ou les lignes particulières d'évolution des architectes individuels dont beaucoup, parmi les plus qualifiés, paraissent ne pas savoir très bien, de réalisation en réalisation, quels sont leurs principes centraux.

Le succès entraîne toujours le succès et tous ces individus rivaux ont de temps en temps leur succès, même Stone à Bruxelles et à New Delhi! Par réaction et par indigestion nous sommes tous peut-être — et spécialement les architectes — trop vite fatigués par les grandes marées de production anonyme qui continuent le Style International; trop prompts, par un snobisme certain, à l'enterrer bien vite, uniquement parce qu'il est devenu trop populaire. Mais nous sommes en droit néanmoins d'insister maintenant sur ces œuvres individuelles qui sont des succès, car ces succès n'ont pas à craindre la comparaison avec les productions-clefs des années vingt et trente, alors que la qualité que nous avons trop aisément supposée, pouvait être exactement appréciée à l'aune stricte de la conformité à la mode et au style, tandis que les réalisations de nombreux architectes hétérodoxes étaient ignorées ou méprisées. Vers 1962, même les leaders les plus agés, y compris Gropius, paraissent plus ou moins hétérodoxes; et aux degrés les plus élevés de l'évolution, presque rien de la primitive orthodoxie ne semble subsister si ce n'est le refus d'imiter directement, en totalité ou en détail, l'architecture du proche passé.

Jusqu'ici cet article a été une introduction plutôt prudente à quelques commentaires sur des réalisations individuelles, plutôt qu'une étude des vastes ensembles en cours de construction dans tant de villes américaines. Il est basé naturellement sur ce que j'ai vu au

cours des quatre ou cinq mois qui ont suivi la « coda » de l'article de *Zodiac* 9 qui a été écrit en automne 1961. Depuis lors j'ai été plusieurs fois à New York, à Boston, à Chicago; et j'ai aussi passé par Minneapolis, Hartford, New-Haven et Washington — souvent trop vite —. J'ai aussi visité l'Université St. John dans les fermes du Minnesota. Le résultat c'est que j'ai vu une grande quantité de constructions achevées ou en cours, depuis la fosse où s'élèvera la première réalisation américaine de Le Corbusier à l'université de Harvard, jusqu'à l'église de Breuer à l'université de St. John.

L'une et l'autre sont destinées à des communautés universitaires, comme beaucoup d'autres que j'ai vues. Car les collèges et les universités américaines voient leurs effectifs croître rapidement (et le rythme va encore se précipiter dans les années à venir). Aussi connaissent-ils une poussée de construction telle que l'on n'avait pas vu la pareille depuis 1920. J'avais l'intention de consacrer ces colonnes à la construction de collèges et d'universités américains et étrangers; mais j'en suis venu à réaliser qu'il y a bien trop à étudier dans ce domaine aux Etats-Unis, même dans les régions limitées que j'ai visitées. A la Brandeis University — une institution relativement récente en dehors de Boston —, dix nouveaux immeubles sont en train de s'élever cet hiver, m'a-t-on dit; ils sont construits par des firmes comme T.A.C., Stubbins Harrison and Abramowitz; et comme Shepley, Bulfinch, Richardson and Abbott. Au relativement petit collège bénédictin du Minnesota où l'église de Breuer a été construite, il y a deux autres édifices construits par lui; deux autres vont suivre sous peu; ces projets ont déjà été faits et acceptés. Les plans complets pour la nouvelle université de Chicago dans l'Illinois, conçus par Walter Netsch du bureau de la compagnie Skidmore, Owings and Merrill, existent également sur papier et en maquettes. Si c'était un usage plus courant pour les Universités américaines d'employer ainsi le même architecte pour plusieurs édifices ou pour de nouvelles installations entières, la question serait facile à explorer; on pourrait aussi aisément faire la comparaison avec certaines nouvelles villes

universitaires de l'Amérique Latine, du Brésil et du Venezuela (et aussi de Panama quand elles sont l'œuvre d'architectes isolés). On pourrait aussi les comparer avec l'œuvre d'Aarhu au Danemark qui est également l'œuvre d'un seul. Mais en Amérique, comme en Angleterre (et si j'en juge par ce que j'ai vu à Hambourg et à Munich, également en Allemagne) c'est vraiment une exception.

A Harvard, outre Le Corbusier, ont travaillé ou sont en train de travailler J. L. Sert, doyen de la Graduate School of Design, la firme Shepley, Stubbins et Yamasaki. A l'institut voisin de Technologie Catalano, c'est I. M. Pei et, pour une grande fraction dont la construction doit s'échelonner sur plusieurs années, le bureau de la firme Skidmore de Chicago. Yale a des bâtiments en cours de construction qui soit confiés à Rudolph, son professeur d'architecture; à Bunshaft du bureau Skidmore de New York; à Johnson et à Eero Saarinen. On a déjà fait allusion aux diverses contributions de nombreux architectes à Brandeis. Cet éparpillement, pour des architectes en renom, crée quelque confusion dans la scène architecturale universitaire. C'est au point que l'on en vient à considérer avec une certaine nostalgie de confort visuel, les résultats des programmes de construction à vaste échelle des années dix et vingt: le vaste ensemble classique de Bosworth au MIT, les maisons néo-géorgiennes de la société Shepley à Harvard et les collèges néo-gothiques et néo-géorgiens de Yale (les uns et les autres de James Gamble Rogers!). Le terrain n'était pas alors si recherché; MIT construisait dans un nouveau site; et Yale avait un plan d'ensemble établi en 1919 par John Russell Pope. Parmi les projets consacrés à ces grandes institutions, aujourd'hui seul celui de la firme Skidmore pour MIT et celui de Johnson pour le Klein Science Center à Yale, prévoient plusieurs bâtiments et un programme ultérieur qui doit conduire à un développement cohérent d'une portion considérable (tout au moins) de l'installation universitaire dans les cinq ou dix années à venir. Le reste doit être collé n'importe où la plupart du temps, c'est à dire partout où l'on peut acquérir un morceau de terrain libre, sans

considérer l'emplacement ni le voisinage.

Un cas extrême est constitué par le bâtiment de Le Corbusier à Harvard où l'emplacement est si exigu que son béton brut frottera littéralement les angles — il est disposé en diagonale — de la brique néo géorgienne du Musée Fogg de Shepley et du club de la faculté de l'autre côté. Aussi ternes que soient ces derniers — et le Fogg avec ses ajouts maladroits au faite est peut-être le plus pauvre des innombrables ouvrages de la firme Shepley à Harvard — aussi brillant que le bâtiment de Le Corbusier puisse être — et les dessins publiés (figs. 1a et 1b) avec leurs curieux échos d'Ahmedabad ne sont pas encourageants) la combinaison finale ne peut être heureuse. Rudolph avait pris la décision à Wellesley, au Centre d'art Jewett, de travailler en fonction des bâtiments gothiques voisins et de trouver un équivalent, mais il n'a pas très bien réussi. En fait on est condamné si l'on essaie d'harmoniser un nouveau bâtiment dans un groupe universitaire avec les plus anciens bâtiments voisins et l'on est condamné si l'on ne le tente pas; c'est une loi draconienne qu'illustre malheureusement aussi bien Oxford et Cambridge que les universités américaines et à la quelle fait exception la nouvelle réalisation de Saarinen qui est en voie d'achèvement à Yale.

Dans la « coda » de l'article du *Zodiac* 9 j'offrais un brève hommage à Eero Saarinen dont la mort était survenue quelques semaines plus tôt. A cette occasion je faisais allusion à plusieurs de ses ouvrages alors en projets ou en cours de construction; ne n'avais vu aucun d'eux alors. Je n'ai toujours pas vu l'aéroport terminal à Idlewild si fortement discuté et je ne désire pas tellement le voir; mais j'ai vu les collèges de Yale qui doivent être finis en Juin et aussi (sans les indications que Bosworth du bureau Saarinen fournissait à New Haven l'Aéroport Dilles à Chantilly en Virginie. On peut aussi se procurer le projet pour le gratte-ciel C.B.S. à New York (fig. 8).

Des photographies de constructions, bien que très intéressantes ne donne qu'une très petite idée de la forme définitive d'un bâti-

ment, mais dans le cas des illustrations incluses ici des projets de New Haven et de Chantilly (fig. 2-7), je pense qu'elles confirmeront du moins partiellement ma propre impression, à savoir qu'ils seront vraisemblablement parmi les plus beaux — et d'ailleurs les derniers, ouvrages d'Eero; et qu'ils résument, dans l'apparente diversité de styles, en dépit du matériau essentiellement identique, la vitalité et la variété de toute sa production ainsi que les ambiguïtés fondamentales de l'évolution architecturale courante — et ceci de façon peut-être encore plus significative. Aucune de ces réalisations, je pense, (à la différence du projet C.B.S. qui est tout près d'être une version Finlandaise du Seagram Building, avec son granit noir qui remplace le bronze de Mies) ne peut être rattachée au Style International sauf par le sophisme qui permit à Eero de prétendre que son auditorium pourvu d'un dôme à M.I.T. conçu il y a dix ans, était plus réellement Miesien que les structures de murs-rideaux qu'il était encore en train de construire alors à l'Institut Technique de la Général Motors!

Il aurait été absurde dans le cas de l'aéroport, mais pas tout à fait injuste dans le cas des collèges, de dire qu'ils étaient anti-modernes ou même « néo-traditionnels ». Les photographies de détails (fig. 3-4) ne peuvent faire plus que suggérer leur solidité moyenâgeuse et leur silhouette de château si entièrement opposée à l'aspect découvert et aux points de tension visibles de l'aéroport. Le plan d'ensemble (fig. 2) montre bien comment les collèges sont situés, entre le bâtiment gothique en briques de la Graduate School des années vingt, tout à fait victorien-ancien, avec sa polychromie et sa silhouette hérissée et le bâtiment en pierre de taille brutes monochrome du Gymnase Payne Whitney également gothique, mais plus simple et plus massif. Un planning aussi incohérent rappelle le style accidenté de la fin du XVIII siècle; il suggère également l'Expressionisme allemand des années vingt; rappelle aussi l'Expressionisme, le groupement des collèges avec leurs verticales répétées, leurs surfaces de murs nues et leurs fenêtres groupées, semblables à des fentes. On pourrait intituler une vue géné-

rale « Poelzig 1920 » et personne ne s'étonnerait.

Cependant le matériau choisi et la méthode de construction, sans préoccupations préalables d'une harmonie stylistique, semblent avoir déterminé les qualités essentielles de l'ouvrage si non sa silhouette garnie de tours et cela paraît le propre du projet lui-même. De même la nécessité de placer non pas un mais deux collèges résidentiels sur un emplacement irrégulier tout en gardant autant d'espace libre, que possible à l'abri des rues dans les deux cours avec des emplacements centraux pour les salles à manger et un isolement relatif pour les logements des professeurs et les bibliothèques, paraît expliquer — et même justifier sinon avoir tout à fait exigé — le plan sinueux, permettant une pleine utilisation des coins les plus reculés du terrain, derrière le Tower Parkway en forme de crois-sant qui fait face tout à fait symétriquement. Cependant les deux collèges sont en fait comme deux miroirs d'une même image réunis par leur système de cuisines prévues entre et sous les salles à manger. Il suffit de se rappeler le Graduate Center à Harvard par Gro-pius et TAC, achevé il y a douze ans, pour réaliser combien il est différent d'un « Bauhaus » ou d'une solution fonctionnaliste du même problème. Ici la courbe des bâtiments des salles communes est à la fois timide et arbitraire, l'aspect de cage de la structure est tout à fait masquée par de douces surfaces continues avec insistance et le caractère cellulaire des blocs résidentiels se laisse difficilement deviner.

Eero réagit fortement contre le romantisme démodé de son père, ce qui le conduisit vers Mies; mais quand son père mourut, cette réaction prit fin et il devint évident que Eero n'était pas opposé à un romantisme bien à lui. Cela apparut dans sa chapelle MIT de 1954-55, si fortement influencé, avec ses murs arrondis et son travail de briques rouges compliqué, par la voisine Baker House (une maison d'étudiants) du Finlandais Aalto. Mais un examen attentif des plans des collèges de Yale ainsi que des photographies, montre que le planning et le maniement des matériaux dans les ailes résidentielles tout à fait comparables, sont beaucoup plus francs

et directs qu'à la Baker House d'Aalto.

Ici le bloc en double S réalisé au moyen de multiples facettes plutôt qu'en une courbe continue, est délibérément sans rapport avec la construction en cage de béton, qui ne se voit nulle part de l'extérieur. Le planning ne pouvait répondre aux courbes accentuées et prédéterminées, que par l'introduction d'un grand nombre de pièces bizarrement cunéiformes. Les nombreuses fenêtres identiques plus ou moins horizontales de forme, n'ont aucune continuité; ce sont de simples trous dans les murs. Les fenêtres apparemment exigües d'Eero, dramatiquement disposées comme des brèches dans un mur semblable à un mur de forteresse, sont en fait plus larges que celles d'Aalto et en conséquence ses pièces sont plutôt plus éclairées.

En outre sa structure de béton n'est pas articulée; elle consiste en des plaques massives coulées verticalement, qui justifient les nombreuses ruptures dans les lignes extérieures. Cependant ces plasmas murales entre les brisures, quelque irrégulières qu'elles paraissent à cause des perspectives variées que déterminent les angles toujours changeants, sont en fait modulées et permettent ainsi le réemploi d'un certain nombre limité de formes indéfiniment. Et là où Aalto a masqué son béton sous la brique et même couvert d'ardoise le bord de sa marquise en encorbellement, Eero a réalisé ici les surfaces de béton découvertes les plus heureuses qui aient été faites au cours de cette décade. Jusqu'à un certain point sa construction peut-être décrite comme romane mais certainement pas gothique — puis qu'elle consiste en des moellons de granit relativement importants et de forme irrégulière, entassés dans des formes et assemblés par un remplissage de ciment très liquide. C'est une méthode qui permet l'utilisation de travailleurs relativement non qualifiés et qui s'est avérée, m'a-t-on dit plus économique qu'on s'y attendait.

Mais l'histoire ne finit pas là; avec cette nouvelle méthode de construction qui réduit, incidemment, le renforcement au minimum sauf pour les plaques de plancher et les linteaux de fenêtres où naturellement le gros aggrégat de moël-

lons est omis, un remarquable fini de surface, fort agréable, a été atteint. Les blocs de granit avaient été arrangés grosso modo en mosaïque dans les formes et dès qu'ils en ont été retirés, on a gratté grossièrement les surfaces. Ainsi l'effet final est celui d'un mur fait en pierres avec beaucoup de remplissage ou de mortier, « brutal » peut-être à la façon primitive ou paysanne, mais plus exactement d'une vigueur toute virile. A coup sûr l'ensemble ne paraît pas affecté comme les surfaces lisses en briques pâles du Harvard Graduate Center ou comme les surfaces exagérément rugueuses de la Baker House; ou encore, comme la propre chapelle d'Eero à MIT. La couleur de l'aggrégat de granit n'est pas aussi nette qu'on pouvait s'y attendre; au contraire le ton beige du ciment donne une couleur uniformément crème aux murs; mais sans aucun doute le temps se chargera d'accentuer le contraste entre les blocs de granit et le remplissage.

Il est prématuré de parler du caractère des vastes intérieurs tels que la salle à manger où des consoles précoulées et préformées sortent des murs intérieurs, eux-mêmes remplacés par endroits par des piliers isolés, et rejoignent les rangées de piliers robustes placés le long de la surface des murs qui donnent sur les cours. Il semble qu'il y ait un dilemme visuel ici dans la juxtaposition de deux types si différents de béton, les blocs lourdement disposés qui supportent et les parties lisses, très soignées placées horizontalement qui sont supportées. Mais sans doute quand les intérieurs seront finis on s'occupera de ce problème d'une façon ou d'une autre. Les chambres d'étudiants modèles qui ont été achevées paraissent exemplaires. Elles ne sont pas comme on pourrait le croire d'après le plan, exagérément irrégulières; l'aménagement standard en chêne foncé s'y adapte parfaitement et, à ce qu'on dit elles sont remarquablement bien éclairées, grâce aux grandes fenêtres qui s'ouvrent verticalement, grandes si l'on considère la relative exigüité des pièces.

Les problèmes que les plus vastes salles intérieures soulèvent, en ce qui concerne les collèges de Yale, sont des problèmes de détail. Dans leur désir passionné de couper

tous les liens avec le passé et plus particulièrement avec l'architecture traditionnelle du début du vingtième siècle obsédée par le détail, les nouveaux architectes leaders des années vingt et les critiques qui soutenaient leur cause, ont eu une haine tout aussi passionnée du détail et non seulement la haine de l'ornement dont Loos a fait le synonyme de crime, mais des péchés véniels tels que moulures et autre élément décoratif. Le paradoxal résultat de cette obsession, mise en épigramme par le « Le moins est le plus » de Mies, fut une intense préoccupation des problèmes de détail et l'actuelle mise au point d'un répertoire de ce que l'on pourrait appeler « le détail négatif », lequel dans le cas de Mies et de ceux qu'il a influencés, atteint un degré de raffinement incroyable. Ces standards ont été universellement acceptés jusqu'à un certain point. C'est contre eux que les architectes les plus enclins à la décoration s'insurgent aujourd'hui, si aigrement. Il y a une foule de témoignages d'une telle réaction même dans les réalisations d'Eero Saarinen, spécialement dans des Embassades et dans ses réalisations à l'Université de Chicago et ils déterminent une complication plutôt vulgaire qui rejoint la trivialité de beaucoup de réalisations Néo-Liberty. Dans les deux collèges, et jusqu'ici à coup sûr à Chantilly, ils sont réduits au minimum.

On peut mettre en question sans aucun doute, la façon de souligner certaines fentes isolées, mais l'intention était bonne. Il s'agissait de les traiter comme des éléments positifs et non comme des vices de conception à camoufler le plus possible dans l'espoir qu'on ne s'en apercevrait pas. Il en est de même des tout petits reliefs de Nivola dont les reliefs plus importants qui couvrent des murs entiers ont donné un intérêt positif à des constructions autrement ennuyeuses faites par d'autres architectes; ici ces petits reliefs semblent être des touches moyennageuses disséminées, qui rompent la gamme pleinement architecturale des murs d'une texture solide; et qui rappellent les broderies de pierre sur les bâtiments du vieux Saarinen des années vingt à Cranbrook.

Il semble parfois que la majeure contribution à la nouvelle archi-

teature du demi-siècle, ait été faite non par les architectes, mais par les ingénieurs, depuis l'Espagnol Torroja jusqu'à l'Américain Fuller, bien que la frontière théorique entre architecture et technique demeure un gros objet de litige. Cela devrait concorder absolument avec les théories du Style International; mais il se trouve que les architectes qui ne se sont jamais conformés à ses règles, sinon de mauvais cœur, depuis Berg jusqu'à Böhm et même Mendelsohn, pour ne rien dire de Wright sont devenus de plus en plus sensibles aux possibilités des solutions techniques, plus encore que certains leaders tels que Gropius, Le Corbusier et Mies.

Nul ingénieur n'aurait conçu les collèges de Yale tels qu'ils l'ont été; mais l'aéroport de Chantilly en Virginie, en dehors de Washington, pourrait fort bien, semble-t-il, être l'œuvre d'un ingénieur, sans même la collaboration d'un architecte. Comme c'est le cas d'un grand nombre d'ouvrages importants de Wright toutefois, il convient de remarquer que Eero semble avoir battu les ingénieurs sur leur propre terrain à Dulles Airport, avec l'aide évidemment de nombreux conseils techniques et qu'il est arrivé à des résultats que ni Nervi ni Candela n'auraient atteint d'eux-mêmes. Il est nécessaire de le dire car il se répand une opinion complètement hérétique suivant laquelle les architectes ne sont pas nécessaires et que, si ceux qui sont responsables du bâtiment se contentaient de « construire correctement » nous pourrions avoir une architecture sans architecte.

Bien que maintenant la construction en soit beaucoup plus loin que ces illustrations (fig. 5-7) le montrent et qu'aucune d'elles ne donne une vue des longues terrasses revêtues de béton de toute la partie de Mayan sur laquelle la vaste superstructure paraît comme abordée par le terrain de parking, on peut voir beaucoup des aspects importants depuis l'extraordinaire façon dont les supports traversent les fentes dans le toit pour le soutenir par le dessus jusqu'aux lignes creusées comme des tentes, de ce toit et aussi le caractère dramatique de l'emplacement et de la forme de la base de la tour de contrôle, s'élevant comme un parapet énorme et incurvé entre le

lieu de rassemblement couvert et le champ.

Il est impossible maintenant (et avec les documents que l'on peut se procurer), de discuter les aspects fonctionnels de l'aéroport dans l'ensemble. Beaucoup des services essentiels se trouveront sous les terrasses qui s'étendent à quelque distance au-delà de la ligne des piliers. Tout ce que l'on peut montrer maintenant c'est la structure du grand hall; on peut en donner une idée qui hélas changera peut-être quand cet espace sera vitré et rempli de comptoirs et autres accessoires. C'est alors que le problème du détail deviendra sérieux. La forme expressive des piliers qui doit tant à Nervi, la batterie des murs de terrasse au dessous, la forme sculpturale de la tige de la tour de contrôle; tout cela constitue une riche matière architecturale de même qu'un problème de traitement de surface si l'on considère comme relativement douce la gradation des éléments, mais avec un dessin visible d'aggrégat blanc dans le béton.

Comme dessinateur Eero Saarinen était un joueur et c'est quand il joue de la façon la plus extravagante qu'il réussit le mieux, souvent. Mais pas toujours, naturellement, car son jeu à l'auditorium M.I.T. n'a rien donné. Mais dans ces réalisations qui sont ses derniers coups de des architecturaux, il semble gagner deux fois sur trois. Les collèges de Yale et l'aéroport semblent le cataloguer comme l'un des grands réalisateurs d'aujourd'hui et ces ouvrages ne doivent pas craindre la comparaison avec les plus grands monuments des autres époques. L'aéroport est cette sorte de chose que nous pouvons espérer voir produire à notre époque; après tout c'est un symbole parfait pour notre âge; les collèges sont une réalisation plus surprenante, car ils ne sont pas si étroitement liés au demi-siècle et ont quantité de rivaux qui remontent les siècles jusqu'au Moyen-Âge.

Mais Eero Saarinen aurait-il pu bâtir une nouvelle cité, aussi réussie que celle de Le Corbusier et de ses associés à Chandigarh ou celle de Costa et Niemeyer à Brasília? Certainement non et pour ces mêmes raisons qui font que les *città nuove* indienne et brésilienne, ont paru à de nombreux critiques si discutables. La génie individuel,

le génie d'un Le Corbusier, d'un Niemeyer, d'un Eero (si ce mot leur convient véritablement; en tout ils en ont tous les caractères) ne suffit pas ou il est de trop. La preuve en est, dans le cas de Eero, le fouillis du centre Brandeis dont il avait fait le plan original (bien que sans aucun doute son plan ait été énormément modifié et gâché au cours des années suivantes y travaillaient) ou le projet du gratte-ciel C.B.S., moins aventureux que les derniers projets de Skidmore, Owings and Merrill pour la Banque Lambert de Bunschaft à Bruxelles l'immeuble Brunswick de Graham à Chicago.

Mais en architecture comme dans tous les arts, nous devons être reconnaissants pour ce que nous recevons, quelque nostalgie que nous ayons pour ce que nous ne recevons pas et dont nous avons besoin. De Eero Saarinen le Vingtième siècle a reçu beaucoup et l'appréciation que nous donnons de son œuvre peut justifier la tendance presque générale de tant d'architectes de premier plan à miser sur chaque construction individuelle plutôt que de chercher dans la tradition CIAM des réponses universelles à tous les problèmes de l'urbanisme et de l'architecture.

